



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: De Langlois a Tringlot : l'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono

Author: Joanna Warmuzińska-Rogóż

Citation style: Warmuzińska-Rogóż Joanna. (2009). De Langlois a Tringlot : l'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Warmuzińska-Rogóż

De Langlois à Tringlot
L'effet-personnage
dans les *Chroniques romanesques*
de Jean Giono

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2009



De Langlois à Tringlot
L'effet-personnage
dans les *Chroniques romanesques*
de Jean Giono



NR 2653

Joanna Warmuzińska-Rogóż

**De Langlois à Tringlot
L'effet-personnage
dans les *Chroniques romanesques*
de Jean Giono**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2009

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Jerzy Lis

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu —
w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Table des matières

Liste des abréviations renvoyant aux ouvrages cités de Jean Giono	7
Introduction	9
Délimitation du domaine de recherche	9
Les fondements théoriques de l'analyse du personnage romanesque .	12
L'œuvre gionienne face à l'évolution du roman au XX ^e siècle . .	16
Jean Giono et son œuvre d'avant-guerre	16
Genèse et caractéristique des <i>Chroniques romanesques</i>	18
Langlois à la recherche d'un divertissement — <i>Un Roi sans divertissement</i>	22
Thérèse ou la présentation à double voix du personnage principal dans <i>Les Âmes fortes</i>	24
<i>Les Grands Chemins</i> ou le meurtre amical	27
<i>Le Moulin de Pologne</i> — le personnage face au destin	31
<i>Ennemonde et autres caractères</i> ou la force de l'amour	34
«L'Invention du zéro» ou l'aboutissement à l'absolu dans <i>L'Iris de Suse</i>	37
Jean Giono face à l'évolution du roman au XX ^e siècle	41
L'analyse de l'effet-personnage dans les <i>Chroniques romanesques</i> .	46
La perception des personnages	46
La réception des personnages	53
Le <i>lectant jouant</i>	54

Le <i>lectant interprétant</i>	67
Le <i>lisant</i>	159
Le <i>lu</i>	186
L'implication	194
Conclusion	200
Bibliographie	204
Streszczenie	211
Summary	213

Liste des abréviations renvoyant aux ouvrages cités de Jean Giono

Dans la présente analyse, nous utilisons la notation des références aux œuvres de Jean Giono adoptée dans les publications de l'Association des Amis de Jean Giono et qui se compose du sigle du titre en italique, du numéro de volume en chiffre romain et du chiffre arabe qui renvoie à la page citée, ainsi *Roi*, III: 460 signifie *Un Roi sans divertissement*, volume III des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono (Edition de la Pléiade), p. 460. Pour ce qui est des sigles des titres, nous utilisons dans notre étude des sigles suivants:

Roi — *Un Roi sans divertissement*

AF — *Âmes fortes*

GC — *Grands Chemins*

MP — *Moulin de Pologne*

Enn — *Ennemonde et autres caractères*

IS — *L'Iris de Suse*.

Les chiffres de I à VI renvoient aux volumes des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono publiées par Gallimard dans la série «Bibliothèque de la Pléiade» (Paris: I — 1971; II — 1972; III — 1974; IV — 1977; V — 1980; VI — 1983).

De même, nous utilisons les abréviations renvoyant aux recueils d'articles, études et communications sur Jean Giono qui sont communément admises dans les publications sur cet auteur. Ainsi le sigle GA signifie qu'un article cité est apparu dans le recueil d'étu-

des *Giono aujourd'hui* sous la rédaction de Jacques Chabot. Les abréviations BUL suivies d'un chiffre de 1 à 50 signifient qu'il s'agit du « Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono », numéros 1 (Printemps 1973) — 50 (Automne-Hiver 1998). La liste complète des abréviations se trouve dans la bibliographie (dans la partie : « Recueils d'articles, études et communications sur Jean Giono »).

Introduction

Délimitation du domaine de recherche

Malgré la multitude d'analyses critiques, Jean Giono appartient à ces écrivains que l'on traite souvent d'une manière trop simpliste, soit en analysant son œuvre par le biais de sa Provence natale qu'il n'a presque jamais quittée, soit par le biais des thèmes qui renvoient à la nature en voyant en lui le chantre de la vie paisible au sein de celle-ci. Pourtant, regardée de plus près, l'œuvre gionienne offre une richesse étonnante et une grande diversité. Cette position forte de l'écrivain peut être confirmée par l'avis que Malraux avait porté sur Giono en 1945 en le tenant pour l'un des quatre romanciers français de l'époque qui comptaient le plus¹.

Bien sûr, il existe un nombre important d'analyses de l'œuvre gionienne qui démontrent en profondeur la spécificité de sa création. Il suffit de rappeler l'activité vigoureuse des chercheurs, venus de centres différents, qui publient depuis les années 1970 dans les cahiers de l'Association des Amis de Jean Giono, mais aussi celle de beaucoup d'autres qui analysent la création littéraire de l'écrivain sous différents aspects. Néanmoins, ce qui nous a frappé, c'est le manque de recherches d'envergure concernant le personnage gionien. Or, ce sont justement les personnages, à côté de la narration,

¹ Cf. H. Godard: *D'un Giono l'autre*. Paris: Gallimard 1995, p. 21.

qui permettent non seulement d'instaurer une césure entre l'œuvre gionienne de l'entre-deux-guerres et celle d'après 1945, mais qui témoignent aussi d'une grande richesse de sa création romanesque.

Cette constatation nous a amené à entreprendre une recherche sur le personnage romanesque de Jean Giono après la guerre. Étant donné l'abondance de sa création littéraire de cette période, nous avons décidé d'analyser les œuvres qui appartiennent au cycle que l'écrivain lui-même avait appelé les *Chroniques romanesques*. Ainsi, nous n'avons pas soumis à l'analyse le *Cycle de Hussard* qui constitue une unité à part dans l'œuvre gionienne. Ce choix de corpus nous a permis de délimiter les six *Chroniques* que nous analyserons : *Un Roi sans divertissement*, *Les Âmes fortes*, *Les Grands Chemins*, *Le Moulin de Pologne*, *Ennemonde et autres caractères* et *L'Iris de Suse*. Pour que notre analyse soit homogène, nous avons décidé de soumettre à l'analyse critique uniquement les personnages principaux de ces ouvrages. Par ailleurs, l'analyse de tous les personnages qui apparaissent dans les *Chroniques romanesques* excéderait les dimensions de la présente étude.

Avant d'entreprendre l'analyse des personnages gioniens nous avons fait face à la multitude de méthodes théoriques qui mettent au centre d'intérêt cette notion importante. Dans notre analyse des personnages qui apparaissent dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono, nous proposons comme modèle théorique l'approche sémio-pragmatique de V. Jouve qui ne néglige pas les modèles antérieurs et qui doit notamment beaucoup aux travaux de M. Picard² à qui il emprunte la terminologie et à ceux de Ph. Hamon, avant tout à l'analyse des valeurs idéologiques du personnage proposé par celui-là et la division en l'« être » et le « faire » du personnage³. Nous nous rendons compte de l'imperfection de chacune des méthodes de description des personnages romanesques existantes. Pourtant, l'analyse sémiotique de Ph. Hamon possède un avantage

² Cf. M. Picard : *La lecture comme jeu*. Paris : Minuit 1986.

³ Cf. Ph. Hamon : *Pour un statut sémiologique du personnage*. In : R. Barthes et al. : *Poétique du récit*. Paris : Seuil 1977.

incontestable, à savoir par sa tentative de faire du personnage une notion théorique rigoureuse. Contrairement à ses prédécesseurs, Hamon ne limite plus le personnage seulement à son «faire», mais il attire aussi l'attention sur son «être».

Cependant le personnage, même si c'est un élément de la fiction romanesque, possède des liens incontestables avec la réalité extralinguistique car il n'existe pas sans l'intérêt que lui attribue le lecteur. Il serait injustifiable de négliger cette relation. C'est pour cela que, parmi beaucoup d'autres méthodes théoriques centrées sur la réception de l'œuvre littéraire, parmi lesquelles celle de : Umberto Eco, Michel Picard ou Hans Robert Jauss, nous avons choisi l'analyse sémio-pragmatique des personnages qui propose l'analyse de «l'effet-personnage», donc qui met l'accent sur les rapports entre le personnage et le lecteur. De cette façon, le personnage acquiert une dimension extralinguistique. De plus, comme le constate J.-L. Dufays, le modèle sémio-pragmatique qui s'inscrit dans les «théories externes de la lecture» se concentre sur un lecteur réel et non pas idéal ou «Lecteur Modèle» comme c'est le cas chez U. Eco⁴. Nous avons aussi aperçu que les autres méthodes pertinentes, dont les auteurs ont été évoqués plus haut, mettent l'accent plutôt sur le lecteur et non pas sur le personnage⁵. Par contre, V. Jouve consacre tout son modèle à la notion de personnage qui se trouve aussi au

⁴ Rappelons que le «Lecteur Modèle» est autrement dit une figure de lecteur qui réagirait parfaitement à tous les éléments du texte; cf. U. Eco: *Lector in fabula*. Paris: Grasset 1985.

⁵ C'est le cas de Hans Robert Jauss, le fondateur avec W. Iser de l'«esthétique de la réception», qui met l'accent avant tout sur le processus de réception de l'œuvre littéraire par le lecteur en analysant entre autres les modèles d'identification et d'activité communicationnelle esthétiques. Pour lui, la figure du héros constitue un élément déterminant de l'expérience esthétique. Ainsi l'analyse du personnage littéraire n'est qu'un outil qui permet de se concentrer sur la réception de l'œuvre littéraire. Cependant, vu notre intention de donner l'image complète des personnages gioniens et notre tentative de les classer, nous avons constaté que ce modèle pourrait être insuffisant dans l'analyse concentrée sur la notion de personnage et non pas sur celle de lecteur. Pour la description de son modèle, cf.: H.R. Jauss: *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard 1978.

centre d'intérêt de notre analyse. Le modèle esquissé dans *L'effet-personnage dans le roman* possède également un autre avantage sur les autres modèles théoriques, par exemple sur celui de Jauss, à savoir qu'il ne prend pas en considération des normes littéraires et morales en vigueur au moment de la première publication de l'œuvre, mais qu'il s'appuie sur l'ensemble des réactions communes à tous les lecteurs, ce qui permet une analyse plus globale de la réception de l'œuvre littéraire par le lecteur⁶.

Il nous semble que la méthode que nous avons choisie grâce aux outils rigoureux qu'elle propose nous permettra de dégager des traits caractéristiques de l'écriture gionienne propres aux *Chroniques romanesques* perçue à travers la manière de construire le personnage par le romancier ainsi qu'à travers la réception du personnage par le lecteur. Nous tenterons ensuite de démontrer certaines ressemblances possibles entre les personnages principaux du cycle et finalement, nous délimiterons la place que Jean Giono occupe dans l'histoire du roman français au XX^e siècle. Nous espérons que cette démarche nous permettra de présenter la richesse, la spécificité et l'originalité de l'œuvre romanesque de l'écrivain de Manosque.

Les fondements théoriques de l'analyse du personnage romanesque

Le personnage romanesque est l'un des éléments de la poétique qui ne cesse d'intéresser les théoriciens de la littérature dont témoigne, par ailleurs, la multitude des approches concernant son ana-

⁶ Ibidem; V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF 1998. A titre d'exemple rappelons que P. Glaudes et Y. Reuter, tout en décrivant des avantages incontestables de l'esthétique de la réception, soulignent que le public auquel se réfère Jauss « mériterait d'être appréhendé avec plus de précision et considéré dans la diversité des groupes qui le composent ». P. Glaudes, Y. Reuter : *Le personnage*. Paris: PUF 1998.

lyse⁷. Comme le souligne R. Bochenek-Franczakowa⁸, cette diversité témoigne à la fois de la complexité du phénomène et des difficultés à apporter des solutions abstraites univoques. Il faut rappeler qu'après une période de domination du modèle strictement fonctionnel, proposé déjà en 1928, quand V. Propp a décrit trente et une fonctions des personnages qui apparaissent dans les contes merveilleux⁹, et après les travaux des autres formalistes russes, parmi lesquels V. Chklovski et B. Tomachevski¹⁰, qui continuent la vision du personnage réduit à un élément liant les actions entre elles, c'est le modèle des structuralistes français de la fin des années 60 et du début des années 70 du XX^e siècle qui commence à dominer. Les travaux de A.J. Greimas¹¹ et de R. Barthes¹² orientent l'analyse du personnage vers l'étude narratologique et mettent en relief le « faire » du personnage, c'est-à-dire celui-ci est défini comme « participant » et non pas comme un « être ».

Ces conceptions-là facilitent ensuite l'élaboration de l'approche exclusivement linguistique présentée avant tout par Ph. Hamon dans son article intitulé *Pour un statut sémiologique du personnage*¹³. Celle-ci se fonde sur l'analyse sémiotique — le personnage est décrit selon le modèle du signe linguistique. Ainsi, il n'est qu'« un être de papier ». Pourtant, même si la conception de Hamon repose sur les travaux précédents, avant tout ceux de Greimas, elle intro-

⁷ Pour l'histoire des approches sur le personnage à travers les siècles, à partir d'Aristote jusqu'à nos jours, voir, entre autres: P. Glau des, Y. Reuter: *Le personnage...*

⁸ R. Bochenek-Franczakowa: *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples*. Kraków: Oficyna Wydawnicza ABRYS 1996, p. 9.

⁹ Cf. V. Propp: *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, coll. « Points » 1970.

¹⁰ Cf. V. Chklovski: *La construction de la nouvelle et du roman*. In: T. Todorov: *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, coll. « Tel Quel » 1965; B. Tomachevski: *Thématique*. In: T. Todorov: *Théorie de la littérature...*

¹¹ Cf. A.J. Greimas: *Sémantique structurale*. Paris: PUF, coll. « Formes sémiotiques » 1986.

¹² Cf. R. Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In: R. Barthes et al.: *Poétique du récit...*

¹³ Ph. Hamon: *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: R. Barthes et al.: *Poétique du récit...*

duit un élément important, à savoir la nécessité de décrire, à côté du «faire» du personnage (ce qu'a déjà proposé Greimas), également son «être». Le personnage est donc un véhicule d'actions doté d'un portrait. Une telle conception exclut quand même toute relation entre le personnage et la réalité extralinguistique. Or, il est très difficile d'apercevoir l'être romanesque complètement isolé de tout ce qui se trouve en dehors du texte.

L'approche qui met l'accent sur les relations entre le personnage et la personne, non pas du point de vue de la psychanalyse (il ne s'agit pas de voir en personnage romanesque une personne réelle), mais en démontrant plutôt la perception et la réception du personnage par le lecteur, a été proposée par V. Jouve dans son œuvre *L'effet-personnage dans le roman*. Il s'agit là de décrire la force *perlocutoire* du texte (sa capacité d'agir sur le lecteur) plutôt que son aspect *illocutoire* (l'intention manifestée par l'auteur)¹⁴. Cette approche sémio-pragmatique créée par V. Jouve s'inscrit dans la lignée des travaux d'Umberto Eco¹⁵ qui envisage le personnage comme effet de lecture. Selon cette conception, l'image du personnage que possède le lecteur dépend largement de la manière dont il est présenté dans le texte. V. Jouve¹⁶ suit Ph. Hamon et se sert délibérément de la notion d'«effet-personnage» et non pas de «personnage» en prétendant qu'à chaque scène les investissements du lecteur changent, c'est-à-dire l'être romanesque n'est que rarement reçu d'une manière stable par le lecteur. Quant à Ph. Hamon, il est d'avis qu'«on peut prévoir qu'il faudra sans doute distinguer plusieurs domaines différents et plusieurs niveaux d'analyse de ce qu'il faudrait peut-être appeler, pour éviter de trop substantifier une hypothétique "unité", "l'effet-personnage du texte" (plutôt que: "le personnage")»¹⁷.

¹⁴ W. Iser, de sa part, parle du pôle esthétique du roman, c'est-à-dire la manière de recevoir l'œuvre par le lecteur, et du pôle artistique, qui renvoie au texte créé par l'auteur; cf. W. Iser: *L'acte de lecture — théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage» 1985.

¹⁵ U. Eco: *Lector in fabula...*

¹⁶ Cf. V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 174.

¹⁷ Ph. Hamon: *Pour un statut sémiologique du personnage...*, p. 120.

Il est impossible d'analyser un personnage romanesque en négligeant toute illusion référentielle, car une telle approche aboutirait à l'impasse. Suivant l'avis de M. Picard, «[s]i la littérature est activité, comment ne considérer que celle de l'écrivain, pour privilégiée qu'elle soit, et oublier celle de milliers ou de millions de lecteurs, sans lesquels le texte n'a pas d'existence: il y a des écrits sans lecteurs, mais non de littérature, sans lecture»¹⁸.

Rappelons d'après V. Jouve qu'il faut toujours se rendre compte du fait que c'est la lecture qui apporte du sens à l'œuvre, donc c'est grâce au sujet lisant que l'œuvre acquiert une vie¹⁹. C'est pour cela que notre analyse sémiologique des personnages qui apparaissent dans les *Chroniques romanesques* sera concentrée sur la manière de recevoir une œuvre par le lecteur.

Suivant les propos de V. Jouve, notre analyse comprendra trois champs de réflexion, à savoir:

- 1) la perception, c'est-à-dire l'analyse de la représentation du personnage que se fait le lecteur au cours de la lecture;
- 2) la réception, autrement dit l'analyse des relations entre le lecteur et les personnages;
- 3) l'implication ou l'analyse des prolongements extratextuels.

¹⁸ M. Picard: *Littérature/lecture/jeu*. In: *La lecture littéraire. Colloque de Reims*. Paris: Clancier-Guénard 1987, p. 163.

¹⁹ V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 13.

L'œuvre gionienne face à l'évolution du roman au XX^e siècle

Jean Giono et son œuvre d'avant-guerre

Jean Giono est né en 1895 à Manosque, une petite ville de Haute-Provence à laquelle il sera liée toute sa vie¹. Il y passe une enfance heureuse et c'est aussi là-bas, à l'âge de seize ans, qu'il commence son premier travail dans une banque. La vie à Manosque avec ses parents influence beaucoup le jeune garçon qui s'inspirera plus tard de ses souvenirs d'enfance. En plus, le futur écrivain lit avec passion les tragiques grecs, les classiques français, Virgile et Homère ce qui aura une influence majeure sur son œuvre.

Cette vie paisible est interrompue par la Première Guerre mondiale. Le jeune homme participe à ces événements tragiques et en revient avec un bagage douloureux, dont le fruit sera, en 1931, *Le Grand Troupeau*, et qui sera ensuite la source de son pacifisme des années 30. De retour à la maison, il se marie et commence à écrire, tout d'abord pour son plaisir. Plus tard, ses poèmes de jeunesse seront publiés dans des revues régionales.

¹ La vie et l'œuvre de Jean Giono sont présentées de manière détaillée dans plusieurs biographies de l'écrivain dont la plus fiable est celle de l'un des amis du romancier et de son critique éminent, Pierre Citron : *Giono 1895—1970*. Paris : Seuil 1990.

Son premier grand succès est lié à la parution de *Colline* (1929), ressemblant à un poème en prose, que suivent de près *Un de Baumugnes* (1929) et *Regain* (1930), tous les trois réunis après coup et d'une manière quelque peu artificielle sous l'appellation de *Trilogie de Pan*. Ainsi, pour la première fois, Giono tente de réaliser sa grande ambition, celle de créer une architecture qui se composerait d'une série de romans, un rêve qui ne sera jamais pleinement accompli². Grâce à ces trois romans, Giono devient célèbre — Gide annonce l'apparition d'un nouveau Virgile de Provence — pourtant, ils contribuent aussi à créer l'image tenace d'un Giono écrivain régionaliste. Ce cliché est bien sûr injuste car l'emplacement de l'action dans la région natale du romancier n'est que le point de départ pour montrer l'homme face à la nature. Giono se prononce pour l'universalisme et non pas pour la présentation de l'aspect régional dans la littérature. En plus, comme le souligne P. Citron³, il ne s'agit pas de romans rustiques réalistes mais des poèmes inspirés apparemment de Whitman. Soulignons que la psychologie des personnages n'y est pas la plus importante, il s'agit plutôt de montrer l'homme au sein de l'univers⁴.

Après le succès de cette première trilogie et le travail minutieux entre autres sur *Le Grand Troupeau*, le roman de la guerre, et *Jean le Bleu* qui peut être traité comme une autobiographie⁵, l'écrivain continue la veine liée à la présentation de la vie simple et de la soumission de l'homme à l'ordre de la Nature. Il publie beaucoup, entre autres : *Le Chant du Monde* (1934), un roman d'aventures et d'action dont le schéma peut être comparé à celui du western, *Que ma joie demeure* (1935), situé dans un univers utopique et paradisiaque où les animaux sont constamment présents, et *Batailles dans*

² Ibidem, p. 128.

³ Ibidem, p. 120.

⁴ Comme l'a constaté P. Citron à propos des premiers romans de l'écrivain, «c'est surtout dans la nature que Giono donne libre cours à son ivresse». Ibidem, p. 131.

⁵ L'écrivain lui-même a avoué en parlant de *Jean le Bleu* : «Je voulais en ce livre expliquer *ma formation littéraire* et ce qu'on appellera peut-être plus tard *ma philosophie*». Cité par : P. Citron : *Giono...*, p. 183.

la montagne (1937), le plus long de ses romans d'avant-guerre, qui présente l'inondation dans la montagne. Dans tous ces romans le héros cherche l'harmonie avec le monde. Le style des œuvres de ce temps-là est solennel et riche.

La période pénible dans la vie du romancier commence avec la déclaration de la guerre quand il est arrêté, probablement à cause de son attitude pacifiste. Il est emprisonné pendant deux mois à Marseille. En 1944, on l'accuse de collaboration (il a donné des articles littéraires à un journal suspect de collaboration) et il est emprisonné pendant sept mois. Ces événements pénibles seront la cause de l'amertume qui lui fera abandonner les idées prônées plus tôt, ce qui va profondément marquer son œuvre après 1945. L'écrivain d'après-guerre change son champ d'intérêt. Si auparavant il s'intéressait à la nature, désormais il commence à étudier l'homme et, en abandonnant le lyrisme cosmique, il se tourne vers la psychologie car il a découvert « non que les hommes étaient des niais et des jobards, on le savait depuis longtemps — mais qu'ils étaient des salauds »⁶.

Genèse et caractéristique des *Chroniques romanesques*

Les critiques distinguent traditionnellement deux « manières » dans la création romanesque de Jean Giono : celle idyllique avant la deuxième guerre mondiale et la seconde qui commence avec *Un Roi sans divertissement*, et qui est le fruit des épreuves et des déceptions que l'écrivain avait connues pendant la guerre. Pourtant, il faut être conscient de la simplification injustifiée d'une telle approche. Le romancier lui-même a constaté : « Je ne nie pas la *seconde manière* qui commence ensuite avec *Un Roi sans divertissement* ; je dis simplement qu'il n'y a pas de changement brusque, mais une

⁶ Cf. C. Ch onez : *Giono par lui-même*. Paris : Seuil 1970, p. 108.

évolution dont les causes remontent très haut»⁷. Ce qui n'empêche pas qu'il est possible de distinguer une certaine césure dans la création de l'artiste, d'autant plus visible que Giono introduit lui-même ce découpage en se servant de l'appellation de «romans» pour «la première manière» et de «chroniques romanesques» pour l'autre.

Ces dernières se caractérisent par un style concis, une vision pessimiste de la nature humaine et par des stratégies narratives variées, ce qui fait que l'on peut les traiter même comme des études au sens musical du terme. Pourquoi «les chroniques»? Giono explique ce terme en disant que ce sont des «Annales selon l'ordre des temps par opposition à l'histoire où les faits sont étudiés dans leurs causes et leurs suites»⁸. L'auteur ajoute encore une explication de son choix: «Il s'agissait pour moi de composer les chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et le caractère»⁹. Y.-A. Favre énumère les traits caractéristiques de ce genre: l'emplacement précis dans le temps, le respect de la chronologie, la présentation des faits les plus importants, la vision partielle de l'histoire et tout cela en vue d'attirer et d'intéresser le lecteur¹⁰. Les thèmes proviennent des faits divers imaginaires qui ont la forme d'un mystère. Ajoutons que «les chroniques» diffèrent des romans par le fait qu'elles se situent dans un passé précis. Voilà comment Giono décrit cette différence:

«Avant, la nature était en premier plan, le personnage en second; dans les romans qui allaient arriver maintenant, le personnage était en premier plan et la nature en second. J'ai donné le titre de Chroniques à toute la série de ces romans qui mettaient l'homme avant la nature»¹¹.

⁷ Ibidem, p. 107.

⁸ R. Ricatte: *La préface de 1962 aux «Chroniques romanesques» et le genre de la chronique*. In: III, p. 1290.

⁹ J. Giono: *Préface aux «Chroniques romanesques»*. In: III, p. 1277.

¹⁰ Y.-A. Favre: *Giono ou l'art du récit*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur 1977, p. 98.

¹¹ «Entretiens avec R. Ricatte». *Le Figaro*, 24/25 septembre 1977.

L'écrivain semble placer ses personnages quelque part, et ensuite il les observe. Pourtant, si l'on analyse ses chroniques, on peut facilement constater qu'il rompt souvent avec les règles du genre en ne respectant pas toujours la chronologie et en introduisant des narrateurs divers qui montrent les points de vue différents et qui forment parfois des parenthèses dans le récit principal. En plus, quant à la narration, l'accent est mis avant tout sur les personnages, autrement dit, comme l'a constaté R. Ricatte, Giono «fait parler ses personnages et il parle»¹², ce qui est une certaine nouveauté dans son œuvre. L'usage d'un tel type de narration implique souvent la subjectivité dans le récit. En plus, le romancier utilise plusieurs narrateurs qui présentent parfois des avis contradictoires.

Si nous parlons des *Chroniques romanesques* de Giono, il faut souligner encore l'incertitude concernant les œuvres qui en font partie. On considère le cycle comme appartenant à la deuxième manière d'écrire du romancier, pourtant, l'écrivain prétend que le projet et le plan complet existait déjà en 1937¹³. En réalité, comme le souligne R. Ricatte, ce projet apparaît en 1946 et c'est ainsi que l'écrivain crée une légende. La création des *Chroniques* devrait sûrement accompagner la création des œuvres plus sérieuses, comme *Le Cycle du Hussard*¹⁴, et n'en être qu'un support, un divertissement, pour l'écrivain. D'ailleurs, même l'appellation de l'ensemble n'était pas tout d'abord décisive, car Giono pensait passagèrement au titre de l'*Opéra-bouffe* qui devrait suggérer au lecteur la manière de lire les œuvres. Finalement, l'auteur se prononce pour le nom des *Chroniques*. Pourtant, Giono hésite toujours sur les ressemblances et les différences que l'on peut trouver entre *Le Cycle du Hussard* et les *Chroniques*¹⁵. Ainsi, à part la première *Chronique*, intitulée *Un Roi*

¹² R. Ricatte: *La préface de 1962 aux «Chroniques romanesques»...*, p. 1294.

¹³ Cf. J. Giono: *Préface...*, p. 1277.

¹⁴ Selon J.-Y. Laurichesse il y a une certaine ressemblance entre *Le Cycle du Hussard* et les *Chroniques* en ce qui concerne l'influence de l'œuvre de Stendhal, tellement cher à l'écrivain; cf. J.-Y. Laurichesse: *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 1994, p. 21 et suiv.

¹⁵ Cf. P. Citron: *Giono...*, pp. 408—410.

sans divertissement, et *Noé*¹⁶ qui l'accompagne, l'auteur inclut dans les *Chroniques* publiées en 1962 des œuvres suivantes : *Les Âmes fortes*, *Les Grands Chemins* et *Le Moulin de Pologne*. Puis, il hésite avec les *Récits de la demi-brigade* dont deux premiers récits sont attachés aux *Chroniques*, mais dans les éditions postérieures, il a l'intention de les inclure dans *Le Cycle du Hussard*¹⁷. Le cycle des *Chroniques* est complété par *Ennemonde et autres caractères* et *L'Iris de Suse*. Néanmoins, cette distinction semble peu certaine et il est difficile, voire impossible, de trouver des critères nets et pertinents permettant de classer strictement l'œuvre de Giono¹⁸. La même incertitude concerne les traits caractéristiques de l'ensemble de l'œuvre, qui changent malgré les principes préliminaires et, finalement, les romans appartenant à ce cycle peuvent être traités comme des ouvrages indépendants.

L'œuvre de Giono contient beaucoup d'autres écrits, comme des essais, des pièces de théâtre et de traductions, pourtant les deux grandes parties, que nous avons décrites plus haut, sont de loin les plus importantes et démontrent bien la diversité et la richesse de son œuvre.

¹⁶ Bien que *Noé* ait été classé comme *Chronique* dans les premières éditions, cet ouvrage devrait être traité plutôt, suivant le propos de K. Jarosz, comme une poétique, une sorte de manifeste de l'écrivain, et non pas comme un roman, étant donné qu'il ne met pas en scène une fiction, mais « fait de la construction, déconstruction et reconstruction de la fiction romanesque son sujet principal ». En plus, il serait difficile de distinguer dans cette œuvre particulière un personnage principal. Et c'est pour cela que nous n'analysons pas l'effet-personnage dans ce roman ; cf. K. Jarosz : *Jean Giono — alchimie du discours romanesque*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999, p. 83.

¹⁷ Cf. P. Citron : *Giono...*, p. 409.

¹⁸ Dans son article consacré à la division entre *Le Cycle du Hussard* et les *Chroniques romanesques*, P. Citron prétend qu'il s'agit plutôt des critères subjectifs qui ont décidé d'appartenance à tel ou tel ensemble ; cf. P. Citron : *Peut-on opposer les Chroniques et le cycle du Hussard ?* In : BUL 21, pp. 59—64.

Langlois à la recherche d'un divertissement
— *Un Roi sans divertissement*

Un Roi sans divertissement est la première *Chronique romanesque* de Jean Giono qui a été écrite, comme l'indique la date mise sur le manuscrit, entre le 1^{er} septembre 1946 et le 10 octobre 1946. Cette rapidité dans la création est une certaine nouveauté chez le romancier. La création d'*Un Roi...* peut être traitée comme une sorte de divertissement pendant le séjour de l'écrivain à la Margotte, dans sa petite ferme où il se repose après le travail sur *Angelo, Mort d'un personnage* et le travail difficile sur le premier jet du *Hussard sur le toit*.

L'action du roman commence en 1843, en hiver. Le village du Trièves est effrayé par trois meurtres et la tentative d'un quatrième. La situation est tellement grave que les villageois se décident à faire appel à la gendarmerie. Un petit détachement de gendarmes avec un capitaine en tête, nommé Langlois, arrive au village et commence une enquête. Toutefois, l'hiver est fini, l'assassin ne continue pas son travail cruel, donc les gendarmes repartent. L'hiver suivant, les villageois disparaissent de nouveau. L'enquête recommence. Un des villageois, Frédéric II, découvre par hasard les cadavres cachés dans le hêtre, remarque l'assassin et le suit jusqu'à sa maison à Chichiliane¹⁹. Il s'avère que le meurtrier est un homme respectueux qui s'appelle M.V. Frédéric revient, avertit Langlois qui organise la poursuite, pendant laquelle le capitaine tue M.V. au lieu de le livrer à la justice. Juste après, Langlois démissionne. Puis commence le deuxième épisode. L'automne suivant, le capitaine revient au village comme commandant de l'ouvèterie. Il s'installe dans l'auberge de Saucisse, ancienne lorette et entremetteuse, et obtient la reconnaissance des villageois grâce à la poursuite qui finit par la mort du loup qui avait menacé les habitants. Le troisième épisode présente l'amitié entre Langlois, Mme Tim, Saucisse et le procureur royal, « amateur d'âmes ». Langlois engage Mme Tim et Saucisse à rendre

¹⁹ En réalité, le village s'appelle Chichilianne, mais Giono utilise l'orthographe avec un seul « n ».

visite à une brodeuse qui s'avère être la femme de M.V. Pendant cette visite, Langlois contemple, fasciné, le portrait de celui-ci et s'efforce de le comprendre. Puis, il bâtit un « bongalove » et décide de se marier. Pour le faire, il oblige Saucisse à lui trouver une femme. Celle-là lui trouve Delphine, une femme ordinaire et « bête comme une oie ». Toutefois, Langlois, malgré le bonheur apparent, s'éloigne de ses amis. Après avoir ordonné à une paysanne de tuer une oie pour regarder le sang couler sur la neige, il se suicide en fumant une cartouche de dynamite au lieu de cigare.

Tel est en gros l'histoire présentée dans la première *Chronique*. Les critiques ont tout de suite remarqué la division tripartite d'*Un Roi*... P. Citron²⁰ retrouve dans la première partie « quelque chose de monolithique », étant donné qu'elle ne contient pas de digression ou retour en arrière. La deuxième partie concerne le retour de Langlois et la battue au loup, l'épisode qui est symétrique à celui de la chasse à M.V. Le troisième épisode est, selon Citron, le plus complexe vu le nombre d'événements et la manière, assez mystérieuse, de les présenter.

Un Roi sans divertissement se caractérise par la technique narrative particulière. Selon H. Godard²¹, à côté des *Âmes fortes* ce roman exploite parfaitement les possibilités que donne le « genre » de la *Chronique* tel que le comprend Giono, donc la pluralité des narrateurs. Le récit est successivement raconté par le premier narrateur qui n'a pas participé aux événements, mais qui s'engage dans l'enquête, puis il passe la parole aux villageois, ensuite Saucisse commence à raconter sa version des faits et les détails que les autres ne connaissent pas, de nouveau les villageois reprennent la parole qu'ils cèdent vite au premier narrateur²². Ainsi, le lecteur obtient

²⁰ P. Citron: *Sur « Un Roi sans divertissement »*. In: GA, p. 172.

²¹ H. Godard: *D'un Giono l'autre*. Paris: Gallimard 1995, p. 97.

²² Pour l'analyse détaillée de la narration dans *Un Roi* cf.: M.H. Marzougui: *Quelques réflexions sur le rapport personnages/narration dans « Un Roi sans divertissement »*. In: BUL 27, pp. 103—115. Parmi plusieurs analyses de la narration, mentionnons encore celle consacrée aux couleurs qui permettent au lecteur de se retrouver dans le récit; cf. M. Roussel: *Fonction narrative de la couleur dans « Un roi sans divertissement »*. In: BUL 57, pp. 85—121.

un récit complexe qui ne dévoile pourtant pas tous les secrets du personnage principal au lecteur. Ce type de narration tient le lecteur à « la distance respectueuse »²³. J. Le Gall²⁴ souligne que ce type de narration, la polyphonie narrative, apparaît déjà chez James, Joyce et Faulkner. Grâce à cette façon de raconter, le lecteur éprouve de la sympathie ou bien de l'empathie envers le personnage. N. Laporte parle d'un va-et-vient des narrateurs autour de deux pôles : « [...] les jeux de mémoire, mémoire des personnages et surtout "mémoire du texte", et la progression d'un cheminement, et ce, à plusieurs niveaux »²⁵. Par contre, A. Not²⁶ désigne la narration dans *Un Roi...* par le mot « vertigineux », en soulignant que le lecteur doit faire un effort pour savoir qui parle et au nom de quoi. Cette technique peut faire penser à celle de Faulkner et d'autres romanciers américains par les manques et les vides dans le récit.

Thérèse ou la présentation à double voix du personnage principal dans *Les Âmes fortes*

Les Âmes fortes, un des chef-d'œuvres parmi les *Chroniques romanesques*, rédigé de décembre 1948 à avril 1949, et publié en janvier 1950, exploite parfaitement les possibilités qu'offre ce genre et attire l'attention du lecteur par sa forme narrative nouvelle dépassant les limites de la narration romanesque traditionnelle. *Les Âmes fortes* est une sorte de biographie d'une certaine Thérèse. Tout d'abord, le lecteur la rencontre pendant la veillée funèbre à laquelle elle participe avec sa voisine. Pour que la nuit passe plus vite, elles dégustent des « caillettes » préparées par le pauvre Albert juste avant sa mort, boivent du vin de la cave du défunt et bavardent

²³ H. Godard : *D'un Giono l'autre...*, p. 99.

²⁴ J. Le Gall : *Les incipit dans les romans de Jean Giono*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion 1996, p. 438.

²⁵ N. Laporte : *Mémoire et cheminement chez Jean Giono : les raisons de la fiction*. In : BUL 49, p. 99.

²⁶ A. Not : *Le style de la liturgie dans « Un Roi sans divertissement »*. In : ST, p. 107.

surtout en se souvenant de la vie de Thérèse : sa fuite avec Firmin du château de Percy, l'épisode de l'auberge de Châtillon, les relations qui la liaient à Mme Numance, la ruine des Numance, et finalement la mort de Firmin provoquée par Thérèse. Toute cette histoire est racontée alternativement par l'héroïne principale, une vieille femme de quatre-vingt-neuf ans, et par sa voisine, ayant vingt ans de moins, dont le nom n'apparaît pas au cours du récit et que Giono appelle dans ses carnets de préparation «le Contre». Les deux femmes se racontent la même histoire, dont elles proposent deux versions contradictoires²⁷. Lorsque Thérèse présente certains faits de son passé, le Contre intervient en montrant sa propre version de la même situation qu'elle crée à l'aide de tout ce qu'elle a entendu de sa mère et surtout de sa tante Junie. Ainsi l'histoire est interrompue par des retours en arrière d'abord du Contre qui nie les paroles de Thérèse, puis de cette dernière pour contester la version du Contre (les analepses selon l'appellation de G. Genette)²⁸. L'alternance des versions divergentes, voire contradictoires, de la biographie de l'héroïne met en doute les paroles de Thérèse. La chronique est écrite sous forme de dialogue. «Giono nous présente donc des personnages en action et non pas en les racontant : ils se racontent eux-mêmes», constate J. Chabot²⁹. Le manque de formules attributives empêche parfois l'identification de l'interlocutrice. C'est «du théâtre dans le théâtre», comme le remarque J. Chabot³⁰.

La formule utilisée par Giono dans *Les Âmes fortes* est une vraie innovation narrative et s'inscrit dans le modèle des *Chroniques romanesques* qui exploitent l'unité orale. «La chronique parle», souligne R. Ricatte³¹. Celui-ci rappelle aussi que cette innovation narra-

²⁷ R. Ricatte parle de cinq «plis» dans la construction des *Âmes fortes*, c'est-à-dire de cinq parties qui s'appuient sur les relations de deux femmes; cf. R. Ricatte : *Notice des «Âmes fortes»*. In: V, p. 1008.

²⁸ Cf. l'analyse des variations narratives dans *Les Âmes fortes* : J.-Y. Laurichesse : *Variations narratives sur une histoire d'amour*. In: AF.

²⁹ J. Chabot : *Carnaval et banquet dans «Les Âmes fortes»*. In: BUL 14, p. 110.

³⁰ J. Chabot : *Un roman à coulisses. («Les Âmes fortes»)*. In: HB, p. 243.

³¹ R. Ricatte : *Notice des «Âmes fortes»...*, p. 1039.

tive n'aurait pas lieu, si Giono n'admirait pas la création romanesque de Faulkner³². J. Le Gall³³ est d'avis que c'est avant tout le début des *Âmes fortes* qui doit beaucoup à *Tandis que j'agonise* de Faulkner. La forme des *Âmes fortes* fait penser également à l'œuvre de Pirandello par son aspect théâtral³⁴. D'ailleurs, l'écrivain a inventé ce dualisme au fur et à mesure de la rédaction du roman en vue d'aboutir à son idéal du récit « panoramique » qu'il avait présenté dans *Noë*³⁵ ou au moins de s'en approcher. Rappelons que Giono déclare à la fin de cette œuvre : « Imaginer c'est choisir ». M. Neveux³⁶ souligne que l'écrivain a réussi dans *Les Âmes fortes* plutôt à « imaginer sans choisir », c'est-à-dire à présenter comme réelles et possibles plusieurs solutions du destin de Thérèse sans choisir celle qui serait vraie.

Tout au long du récit, le lecteur, confronté à cette contradiction des deux versions de la même histoire, se pose la question : laquelle des versions est vraie — celle de Thérèse, l'actrice du drame, ou celle du Contre qui n'en est qu'un témoin ? Quel est donc le rôle du Contre ?

N. Mauberret démontre que le Contre a pour tâche de présenter une analyse psychologique de l'héroïne et surtout ses passions tandis que la version de Thérèse se concentre sur une analyse métaphysique. Le Contre peut être également traité comme un avertissement donné au lecteur pour qu'il ne se laisse pas prendre au piège préparé par Thérèse³⁷.

³² Ibidem, p. 1047.

³³ J. Le Gall : *Les incipits...*, p. 392.

³⁴ Cf. R.M. Palermo di Stefano : *Pirandello et Giono entre «Création» et «Narration»*. In : GR, p. 415.

³⁵ R. Ricatte rappelle que le roman naît des textes courts tels que *Mort* et *La Veillée*, que Giono voulait rassembler sous le titre de «La Chose naturelle», dans lesquels apparaît déjà Albert et le thème de la veillée funèbre. Pendant la rédaction du *Hussard sur le toit* le romancier commence à projeter la création du roman issu de ces deux textes courts ; cf. R. Ricatte : *Notice des «Âmes fortes»...*, p. 1010.

³⁶ M. Neveux : *Thérèse et les destinées*. In : AF, p. 62.

³⁷ N. Mauberret : *Le Potlatch de Madame Numance*. In : BUL 22, p. 75.

Il faut encore mentionner la signification du titre qui fait incontestablement penser aux *Âmes mortes* de Gogol. C. Chonez³⁸ souligne que cette œuvre est l'une des préférées de Giono ce qui a sûrement inspiré l'écrivain à choisir le titre de son roman. R. Ricatte³⁹ rappelle par contre que «les âmes fortes» est une expression favorite de Vauvenargues ce qui pourrait également influencer l'écrivain⁴⁰. D'ailleurs, J. Giono projetait tout d'abord intituler son roman *La Chose naturelle ou Rien dans les mains*. «La chose naturelle», autrement dit le Mal qui est un trait inhérent de la nature humaine et dont l'incarnation est le personnage principal⁴¹.

***Les Grands Chemins* ou le meurtre amical**

Les Grands Chemins est une œuvre que Giono projette d'écrire déjà en 1938, fasciné par le thème de l'errance⁴². C'est donc le fruit d'une longue préparation de l'écrivain qui avait pendant ces vingt ans plusieurs idées sur la forme et le contenu du roman⁴³. Déjà en 1936 Giono pensait à un titre: «Roman de la route»⁴⁴. Pourtant, après douze ans de préparation, il construit en moins de deux mois et demi, un roman relativement bref et dont la construction est simple. Il s'agit du récit à la première personne et au présent, organisé

³⁸ C. Chonez: *Giono par lui-même...*, p. 62.

³⁹ R. Ricatte: *Notice des «Âmes fortes»...*, p. 1024.

⁴⁰ Il va sans dire que cette expression apparaît également dans le *Traité des passions de l'âme* de Descartes.

⁴¹ Cf. J. Le Gall: *Les incipits...*, p. 330.

⁴² N. Laporte est d'avis que le thème de l'errance compris non seulement littéralement comme la présentation d'un voyage mais aussi comme une quête personnelle, fascine l'écrivain qui l'utilise dans la plupart de ses œuvres; cf. N. Laporte: *Entre ici et ailleurs. Poétique du chemin dans l'œuvre romanesque de Jean Giono. Réflexions autour d'un effet descriptif*. In: GR, pp. 277—288.

⁴³ Pour l'histoire de la création des *Grands chemins*, cf. L. Ricatte: *Notice des «Grands Chemins»*. In: V, p. 1136 et suiv.

⁴⁴ Ibidem, p. 1137.

dans l'ordre chronologique. L'action ne se passe pas cette fois-ci au XIX^e siècle, mais au XX^e, dans les années 1948—1950.

Le Narrateur qui est également le personnage principal dont nous ne connaissons pas le nom et qui est appelé dans cette analyse, comme dans la plupart de celles des gionistes, le Narrateur avec majuscule⁴⁵, raconte les événements qui ont lieu pendant son errance le long de la France. En route, il rencontre un homme avec la guitare qu'il appelle l'Artiste et qui l'accompagne presque tout le temps. Aussi bien pour le Narrateur que pour son compagnon, l'errance est le moyen de passer la vie. Quand il a besoin de l'argent, il trouve un travail quelconque n'importe où, mais une fois son budget bouclé, il quitte son travail et recommence le voyage. L'Artiste par contre n'aime pas travailler, il passe le temps en jouant de la guitare et il gagne sa vie en jouant aux cartes et en trichant pendant le jeu. Il en est un expert, c'est pour cela qu'il est appelé l'Artiste. Les deux hommes se lient par une relation d'amitié, au moins de la part du Narrateur. Même en hiver, quand le Narrateur commence le travail dans le moulin de M. Edmond pour attendre le printemps en sécurité ils ne se quittent pas. Et c'est justement pendant ce temps-là que leur amitié subit la plus grande épreuve. L'Artiste, qui a triché pendant le jeu aux cartes, est maltraité par les hommes avec qui il a joué. Les os de ses mains sont brisés et il ne sera probablement plus capable de manier les cartes et de tricher. Sans aucun doute il mourrait sans l'aide du Narrateur. Celui-ci décide qu'ils doivent quitter le village où l'événement a eu lieu de peur que les agresseurs puissent peut-être finir ce qu'ils ont commencé et il met l'Artiste à l'abri dans le couvent où les bonnes sœurs s'occupent de lui avec un grand soin. Le malade regagne ses forces et finalement ils recommencent leur voyage. Pourtant, comme le Narrateur n'a plus d'argent, il doit travailler (l'Artiste ne s'intéresse pas comment ils survivront), et s'embauche par hasard dans un château. Pendant

⁴⁵ C'est entre autres L. Ricatte qui explique l'usage de la majuscule dans les appellations: le Narrateur et l'Artiste, en dépit du fait que dans le roman il n'est jamais question que de «l'artiste» — et tout cela pour marquer la structure dualiste du récit. Ibidem, p. 1136.

qu'il gagne la vie, l'Artiste passe le temps en ne faisant rien. Un jour, quelqu'un tue une vieille habitante du village, Sophie. Il s'avère que c'est l'Artiste qui est l'assassin. Tous les habitants commencent la poursuite. Le Narrateur y participe également. Il retrouve l'Artiste, le tue et, tranquillement, s'apprête à continuer son voyage car « le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route » (GC, V: 633)⁴⁶.

Après les deux premières *Chroniques* dans lesquelles Giono expérimente avec la narration, le roman suivant étonne par la simplicité de la structure narrative. Il n'y a pas plusieurs narrateurs, comme c'était le cas d'*Un Roi sans divertissement*, mais un seul qui raconte tout au fur et à mesure que l'action avance. J. Gardes-Tamine⁴⁷ appelle *Les Grands Chemins* un « roman monophonique » par opposition à *Un Roi...* qui est un « roman polyphonique », en caractérisant ce premier comme le roman qui présente un seul narrateur homodiégétique et rapproche ce type de narration à la première personne et au présent de celui utilisé chez Faulkner dans *As I dying* à cette différence que ce dernier introduit plusieurs personnages qui racontent successivement l'histoire, tandis que dans le cas des *Grands Chemins* il s'agit d'un seul narrateur⁴⁸. La narration utilisée par Giono dans cette *Chronique* peut être classée comme simultanée⁴⁹, puisqu'il s'agit dans ce cas-là de la coïncidence de l'histoire et de la narration. Comme le constate P. Citron, ce récit sonne très « parlé » et sa langue « est vive, imagée, populaire comme celle des “veilleuses” des *Âmes fortes*, mais souvent plus argotique que la leur »⁵⁰.

⁴⁶ Ch. Rannaud voit dans *Les Grands Chemins* deux parties : l'une avant l'accident de l'Artiste et l'autre, après la lésion de ses mains. La première partie est consacrée à l'errance, la deuxième se concentre sur l'immobilisation forcée de l'Artiste ; cf. Ch. Rannaud : *Jeux d'Abymes* dans « *Les Grands Chemins* ». In : BUL 36, p. 100.

⁴⁷ J. Gardes-Tamine : *La parole rapportée* dans « *Les Grands Chemins* ». In : ST, p. 11.

⁴⁸ Ibidem, p. 13.

⁴⁹ G. Genette : *Figures III*. Paris : Seuil 1972, pp. 230—231.

⁵⁰ P. Citron : *Giono...*, p. 441.

Bien que cette *Chronique* surprenne par son caractère simple par rapport aux *Chroniques* précédentes, elle continue les thèmes gioniens déjà connus : c'est avant tout le mensonge introduit dans les *Âmes fortes* et le meurtre impuni et difficile à expliquer qui fait penser à *Un Roi*... Mais le roman se réfère également aux thèmes qui ont déjà apparu dans les ouvrages de la première manière de Giono, c'est-à-dire la route (entre autres dans *La Naissance de l'Odyssée* et *Le Chant du Monde*), l'amitié (*Un des Baumugnes*) et le jeu.

Le roman s'inscrit aussi dans la tradition du roman picaresque par la description du personnage qui vit plusieurs aventures pendant son voyage⁵¹. B. Bonhomme⁵², à part le titre, souligne l'apparition du thème de l'errance, l'importance de l'auberge, la nécessité de la juxtaposition d'un couple de personnages — deux compagnons, l'interrogation sur la condition humaine, aussi bien dans la *Chronique romanesque* de Giono que dans le roman picaresque. D'ailleurs, il faut rappeler que le roman picaresque fascine l'écrivain depuis toujours, il a beaucoup d'admiration pour *Don Quichotte*, mais aussi pour les picaresques anglais⁵³. P. Citron⁵⁴ démontre que Giono s'inspire également des romans américains, et plus précisément du roman *Des souris et des hommes* de Steinbeck⁵⁵ où le compagnon du débile mental meurtrier le tue à la fin, par l'humanité.

⁵¹ Ch. Kègle constate que la narration à la première personne dans ce roman le rapproche non seulement du modèle du roman picaresque mais également du Nouveau Roman sans pourtant l'identifier ni à l'un ni à l'autre ; cf. Ch. Kègle : *Présent de narration et instances énonciatives dans « Les Grands Chemins »*. In : GA, p. 51.

⁵² B. Bonhomme : *Entre le roman picaresque et le modèle de Don Quichotte, lecture de deux romans de Jean Giono : « Les Grands Chemins » et le « Hussard sur le toit »*. In : GSC, pp. 261—268.

⁵³ Cf. P. Citron : *Giono...*, p. 301.

⁵⁴ Ibidem, p. 443.

⁵⁵ Pour la comparaison entre l'œuvre de Giono et celle de Steinbeck, cf. entre autres G. Rubino : *Giono et Steinbeck : deux versions de l'errance*. In : GSC, pp. 513—522.

***Le Moulin de Pologne* — le personnage face au destin**

Vers la fin de 1949 Giono commence la rédaction d'une nouvelle *Chronique* qui sera intitulée *Le Moulin de Pologne*, mais qui, dans les projets, possédera plusieurs titres tels que: *La rue est à Dieu*, *Sans aucun titre de gloire*, *La mort Costes*, *L'Iris de Suse*, *Perséphone*. Le roman se fonde sur le schéma déjà utilisé par l'écrivain: il s'agit de l'intrusion d'un inconnu dans un milieu dans lequel il va tout changer par son apparition. Comme le souligne P. Citron⁵⁶, aucun autre roman n'a provoqué autant de problèmes à l'écrivain que *Le Moulin de Pologne*. Il voulait y mêler plusieurs trames communes des œuvres précédentes: c'est pour cela qu'il introduit le procureur royal, «amateur d'âmes», connu déjà d'*Un Roi sans divertissement*, et qu'il veut utiliser le personnage d'Angelo du *Hussard...* qui aurait eu une aventure amoureuse avec le «démon» avec qui s'enfuit ensuite Léonce de M. Il a rencontré tant de problèmes pendant la création de cette œuvre qu'il envisageait même de renoncer au projet. Il a abouti quand même à la fin mais la *Chronique* diffère un peu des autres entre autres par sa narration et des épigraphes qui apparaissent au début de chaque chapitre.

Quant à l'histoire, le lecteur connaît tout d'abord M. Joseph, l'étranger qui apparaît dans la ville et qui incite la curiosité de l'entourage par son comportement et sa manière de vivre. Il paraît être un homme puissant et pourtant, pour son séjour en ville, il choisit la chambre chez les pauvres cordonniers ce qui surprend tout le monde.

Puis le narrateur, faisant partie des habitants de la ville qui observent M. Joseph, fait un retour en arrière pour raconter l'histoire de la famille des Coste. Le lecteur apprend que déjà l'ancêtre de cette famille a été stigmatisé par le destin. Il a perdu sa femme et deux fils au Mexique. Il revient en France et cherche les maris pour ses deux filles par l'intermédiaire d'une marieuse, Mlle Hortense. Il cherche des garçons provenant d'une famille «oubliée de Dieu». Mlle Hortense choisit Paul et Pierre de M. qui épouseront Clara et

⁵⁶ P. Citron: *Giono...*, p. 437.

Anaïs. En vain. Le père lui-même est mort d'une blessure apparemment anodine. Quant aux filles, Anaïs meurt en couches, tandis que sa fille, Marie, s'étouffe le même jour en mangeant des cerises, le fils de Marie disparaît aussi. Clara et Paul se décident à quitter la ville et veulent aller à Paris pour échapper au sort. Pendant le voyage, ils sont morts avec leurs deux fils dans l'accident de chemin de fer. Le mari d'Anaïs, Pierre, devient fou et meurt dans l'asile. Son fils, Jacques, épouse sa sœur de lait, Josephine. Ils ont deux enfants : leur fils se suicide, leur fille, Julie, une fille nerveuse, tombe en convulsions en entendant un coup de fusil et depuis ce moment-là, elle garde la moitié du visage défigurée.

Voilà comment se présente l'histoire de la famille Coste relatée par le narrateur. Après l'avoir racontée, il revient au personnage de M. Joseph. Il s'avère que Julie de M., qui a maintenant une trentaine d'années, est toujours isolée et même persécutée par la société. Pourtant, elle se décide à participer au bal de la charité organisé tous les ans pour les habitants importants de la ville. Offensée par les autres, elle s'enfuit chez M. Joseph. Celui-là la protège et il veut même se marier avec elle ce qui provoque un scandale dans la ville. Malgré cet ostracisme, M. Joseph fait ce qu'il avait projeté et il prend le nom de jeune fille de sa femme, ce qui surprend tout le monde. Il semble que le destin ait finalement oublié les survivants de la famille Coste. Rien de mal ne se passe. M. Joseph organise de nouveau la propriété de sa femme, le Moulin de Pologne. Ils ont un fils, Léonce. Celui-ci épouse Louise. Tout se passe bien et tous sont heureux. Quant à M. Joseph, il meurt tout à fait normalement, de vieillesse. Cette mort finit la période heureuse de la famille. Louise est malade et devient paralysée, tandis que, un jour, Léonce disparaît, il s'avère qu'il s'est enfui avec une femme.

Le Moulin de Pologne est un récit écrit par le narrateur unique⁵⁷. Ph. Arnaud⁵⁸ remarque que la narration dans *Le Moulin de Po-*

⁵⁷ Pour l'analyse détaillée de la narration dans *Le Moulin de Pologne*, cf. : P. Poiana : *Temps et figuration dans «Le Moulin de Pologne»*. In : ST, pp. 257—265.

⁵⁸ Ph. Arnaud : *La conduite du récit dans «Le Moulin de Pologne»*. In : ST, p. 93.

logne surprend par son cadre traditionnel après les jeux avec la narration dans les *Chroniques* précédentes. On peut deviner que le narrateur est notaire ce qui influence sans doute son langage dépourvu du ton populaire tellement présent dans les autres *Chroniques*. Il est également un homme discret — il ne désigne pas des familles nobles par leurs noms mais seulement par des initiales. Juste avant la fin de l'histoire il avoue: «ai-je dit que je suis bossu?» (*MP*, V: 753) ce qui permet de comprendre son attitude malicieuse envers la vie et les autres. P. Citron rappelle les paroles de Giono qui parlait de ce personnage comme d'«une petite taupe qui creuse ses galeries. Il rencontre une racine, la suit un moment: “Bon, celle-là, elle va là”. Puis une autre, et ainsi de suite, toujours sans faire de bruit»⁵⁹. J. et L. Miallet soulignent le rôle du narrateur qui, contrairement aux autres *Chroniques*, est dans ce roman visiblement un écrivain qui s'affiche⁶⁰.

Le Moulin de Pologne diffère des autres *Chroniques* avant tout par le fait que ce ne sont pas les personnages qui attirent l'attention du lecteur par leur démesure mais le destin. Selon N. Mauberret⁶¹, «le défi *romanesque*» de Giono consiste dans ce roman à démontrer le personnage qui affronte ce destin. J. et L. Miallet sont d'avis que «le destin des Coste demeure confronté à l'absurde»⁶². C'est pour cela que le roman ne se caractérise pas par la grandeur ou la spécificité d'un personnage de format de Langlois ou Thérèse car c'est le sort⁶³ qui y joue un rôle principal⁶⁴. M. Joseph n'atteint

⁵⁹ P. Citron: *Giono...*, p. 437.

⁶⁰ J. et L. Miallet: *Notice du «Moulin de Pologne»*. In: V, p. 1234.

⁶¹ N. Mauberret: *Monsieur Joseph, condottiere et conquistador dans «Le Moulin de Pologne»*. In: BUL 32, p. 110.

⁶² J. et L. Miallet: *Notice du «Moulin de Pologne»...*, p. 1211.

⁶³ Il faut souligner que le thème des forces maléfiques apparaît déjà dans les premiers romans de Giono dans lesquels l'homme est soumis à la nature; cf. *ibidem*, p. 1213.

⁶⁴ A titre d'exemple rappelons que J. Miallet, à part l'importance de M. Joseph dans le récit, évoque la position des trois héroïnes parmi lesquelles c'est Julie qui est la plus importante et peut être même comparée à Perséphone; cf. J. Miallet: *Les trois héroïnes du «Moulin de Pologne»*. In: BUL 18, pp. 111—115.

pas leur grandeur. Pourtant, comme l'a constaté J.-F. Durand⁶⁵, il appartient à la catégorie des personnages gioniens « poémagogiques », donc ceux qui sont porteurs d'une autre dimension que celle du quotidien et qui se distinguent par leur étrangeté. Voilà ce que Giono dit lui-même de son personnage : « [...], le plus grave c'est que je ne sais pas du tout qui était M. Joseph. Il est arrivé, il a fait ce qu'il a fait et c'est tout ce que je sais. [...] Quoi dire, quoi faire ? A mon avis Monsieur Joseph est simplement un brave type arrivé à point pour ralentir le destin, le suspendre le temps que Julie donne le jour grâce à lui à celui sur lequel le destin jouera le tintamarre final. Un type ordinaire sur lequel la petite ville a jeté tous les ornements royaux de ses terreurs et de ses lâchetés »⁶⁶.

Le rôle des forces surhumaines est dans *Le Moulin de Pologne* tellement grand que certains critiques voient dans M. Joseph tantôt une incarnation du Mal⁶⁷, tantôt un ange⁶⁸.

P. Citron⁶⁹ suggère que l'écrivain crée ce personnage en prenant pour modèle son père. Il rappelle que tous les deux, le père de l'écrivain et M. Joseph, sont des étrangers qui arrivent dans la ville d'on ne sait où et épousent des femmes beaucoup plus jeunes qu'eux-mêmes. Jean Antoine Giono est cordonnier, M. Joseph ne peut pas l'être en tant que représentant de la bourgeoisie mais il loge chez les cordonniers. En plus, M. Joseph a un fils unique, Léonce, dont la description fait incontestablement penser à l'écrivain.

Ennemonde et autres caractères ou la force de l'amour

La cinquième *Chronique romanesque* de Jean Giono se compose en fait de deux récits publiés déjà en 1964 sous les titres de *Ca-*

⁶⁵ J.-F. Durand : *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence 2000, p. 437.

⁶⁶ J. et L. Miallet : *Notice du «Moulin de Pologne»...*, p. 1221.

⁶⁷ Cf. G. Turbet-Deloff : *Quelques secrets du Moulin de Pologne*. In : BUL 5.

⁶⁸ Cf. R. Ricatte : *Préface aux «Œuvres romanesques complètes»*. In : I, p. XXXVII.

⁶⁹ P. Citron : *Giono...*, p. 438.

margue et du *Haut Pays* et qui seront ensuite publiés en 1968 sous le titre commun d'*Ennemonde et autres caractères*. D'ailleurs, Giono projetait pour l'ensemble le titre: «Paysages et figures» qui aurait démontré, comme le souligne H. Godard⁷⁰, la liaison entre les personnages et les paysages qui les entouraient, constituant le trait caractéristique de la création romanesque de l'écrivain. Selon Giono lui-même, il s'agissait d'«un simple récit qui développe certains caractères entourés de leur paysage»⁷¹. La première partie est consacrée à Ennemonde et peut être traitée soit comme une longue nouvelle soit comme un court roman⁷².

La construction de ce récit est particulière. Le personnage principal apparaît peu après le début du roman. Le lecteur apprend que c'est une femme mariée à Honoré, un protestant puritain. Ils ont treize enfants. Puis, Ennemonde disparaît du récit et le narrateur se concentre sur la description des plateaux de la Haute-Provence et de leurs habitants. Les personnages qui apparaissent ce sont entre autres: Bouscarle, un vieillard qui a toujours ses deux chiens attachés à sa ceinture et qui meurt un jour, probablement assassiné; puis, M. Fouillerot, qui a été millionnaire mais personne n'en est sûr; Kléber Bernard obligé à passer quelques jours dans sa bergerie assiégé par un essaim d'abeilles; Camille, une vieille femme aimée depuis toujours par le vieux Titus.

Tous ces personnages surgissent et puis disparaissent, mais soudain, presque à la moitié du texte, revient Ennemonde. La plupart des personnages présentés plus tôt n'apparaissent plus, ils ne servaient que de support pour décrire l'atmosphère particulière de la région. Par contre, l'histoire de Bouscarle et de M. Fouillerot se lie à celle d'Ennemonde qui devient patronne à la maison puisque son mari a «rétréci», c'est-à-dire il s'est écarté de la vie normale.

⁷⁰ H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 164.

⁷¹ Cité par: J. Arrouye: *Les N mondes d'Ennemonde*. In: BUL 39, p. 33.

⁷² Pour la classification problématique de cette *Chronique* de Jean Giono, cf. K. Jarosz: *De Arcadia vera — essai de classification générique d'«Ennemonde et autres caractères»*. In: *Effacement des genres dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècles*. Réd. A. Abłamowicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1992.

Ennemonde qui devient énorme (elle pèse cent trente kilos) tombe amoureuse d'un lutteur de foire, Clef-des-cœurs qui partage sa passion. Elle se rend compte qu'elle a droit au bonheur et elle veut passer toute sa vie avec son bien-aimé. Son mari meurt et personne ne soupçonne que c'est Ennemonde qui l'a tué. Elle peut épouser sans problèmes Clef-des-cœurs qu'elle présente à tout le monde comme son cousin. Tous les deux découvrent le trésor de Bouscarle ce qui leur permet de vivre à l'abri du besoin. Ennemonde se débarrasse de ceux qui pourraient deviner son crime : son cousin Martin et M. Fouillerot. Puis, elle s'enrichit grâce au marché noir pendant la guerre. Après la mort héroïque de Clef-des-cœurs elle reste dans la maison comme une vieille reine, entourée de ses enfants, et surveille tout le plateau en attendant la mort⁷³.

Par contre, la deuxième partie de la *Chronique* est beaucoup plus courte et, selon P. Citron⁷⁴, peut être traitée comme « le genre de l'essai sur un aspect ou un autre de la Provence ». La description de la nature est suivie de la généalogie d'une certaine famille à partir d'un homme qui est appelé « vieux » par son fils qui s'appelle, comme son cheval, Bicou, nous arrivons à la fille de Bicou, la petite-fille du « vieux », Myriam et à son fils, Louis, tous les gardiens de bœufs. Cette courte saga permet à Giono de présenter une certaine civilisation en train de disparaître⁷⁵.

Dans le premier récit, l'écrivain utilise comme espace d'action la Haute Provence qui est déjà apparue dans les œuvres de la première manière telles que *Regain* et *Que ma joie demeure*, certaines nouvelles de *Solitude de la pitié*, et puis dans *Deux Cavaliers de l'ora-*

⁷³ M. Sacotte démontre que l'écrivain s'est inspiré d'un événement authentique pour construire l'histoire d'Ennemonde, l'affaire Dominici, en la transformant pourtant artistiquement. D'ailleurs, Giono a assisté au procès de l'assassin, vivement intéressé par l'affaire tout comme aux problèmes de la justice en général ; cf. M. Sacotte : *L'affaire Dominici, un avant-texte d'« Ennemonde »*. In : ENC, pp. 263—273.

⁷⁴ P. Citron : *Giono...*, p. 529.

⁷⁵ Vu le caractère fragmentaire de la deuxième partie de cette *Chronique*, nous nous bornerons dans notre analyse au personnage principal de la première partie consacrée à Ennemonde.

ge. P. Citron voit dans ce retour une nostalgie du pays de l'enfance que l'écrivain avait délaissé pour l'Italie et pour le XIX^e siècle. R. Ricatte⁷⁶ souligne que le romancier change dans *Ennemonde* en ethnologue et accomplit également le rôle de chroniqueur.

Quant à la narration, on peut prétendre que c'est l'écrivain lui-même qui se cache sous le narrateur. Bien sûr, celui-là ne dit pas toujours la vérité, comme dans le cas de ses relations avec Camille et Titus qu'il invente. Tout de même, comme le constate P. Citron, il s'agit bien de l'auteur qui se dévoile à travers son langage poétique mêlé aux formules familières. J.-F. Durand⁷⁷ est d'avis qu'*Ennemonde et autres caractères* et *L'Iris de Suse*, les deux derniers romans de Giono, illustrent le principe du jeu créateur ironique grâce auquel l'écrivain obtient la souveraineté absolue.

Après *Le Moulin de Pologne*, ce roman revient aux thèmes chers à l'écrivain dans les *Chroniques* précédentes, avant tout le droit au bonheur revendiqué par *Ennemonde*, capable de commettre même un crime, qui fait penser à Thérèse des *Âmes fortes*. Toutefois, ce qui fait de ce roman une œuvre particulière par rapport aux autres du cycle, et ce qui le rapproche des romans appartenant à la première manière, c'est que le personnage principal retrouve le bonheur également grâce à la nature.

«L'Invention du zéro» ou l'aboutissement à l'absolu dans *L'Iris de Suse*

L'Iris de Suse est le dernier roman achevé de Jean Giono écrit du 20 juin 1968 au 20 octobre 1969. À peu près en même temps l'écrivain se consacre à la rédaction du *Dragoon*, le roman qui ne sera jamais accompli. Il est difficile de retrouver *L'Iris de Suse* parmi les chroniques que Giono projetait d'écrire dans la préface aux

⁷⁶ R. Ricatte: *Styles et structures dans les deux dernières «Chroniques» de Giono*. In: ST, p. 35.

⁷⁷ J.-F. Durand: *Le thème de la distanciation ironique dans «Ennemonde»*. In: GR, p. 163.

Chroniques romanesques en 1962 — on peut y retrouver le titre: *Zéro (titre provisoire)* qui renvoie peut-être à *L'Iris de Suse*. Il y a également un autre titre, *L'Invention du zéro* auquel l'écrivain pense souvent et qui était déjà destiné au *Moulin de Pologne* et à *Ennemonde et autres caractères*. L'écrivain prétend dans le « Prière d'insérer » de son roman que l'un des personnages de *L'Iris de Suse* soit amoureux de ce symbole. Pourtant, aucun d'entre eux ne le dit et on peut seulement supposer qu'il s'agit de Tringlot. L'écrivain a déjà projeté d'utiliser titre définitif, *L'Iris de Suse*, dans *Le Moulin de Pologne*. Quant à la signification de cette expression⁷⁸, en réalité il s'agit d'une fleur qui se trouve même dans les catalogues d'horticulture, mais, dans le « Prière d'insérer » de 1970, l'écrivain nie l'existence d'une telle plante: « L'iris de Suse n'a jamais été une fleur. Il n'y a pas d'iris de Suse »⁷⁹. Ainsi, volontairement, l'écrivain nie l'existence de la fleur qui sert à désigner son personnage. L. Ricatte l'explique de la manière suivante:

« Car il n'y a pas à s'y tromper: l'Absente est bien cette fleur à laquelle Tringlot, au terme de son ascèse, se promet de vouer tous ses soins, selon la tradition florale du *Roman de la Rose*; au lieu d'être, comme dans le *Moulin de Pologne*, une fleur de perdition, elle est fleur de salut. Mais à cette femme toute faite de négativité, convient une fleur niée, une fleur de la dénégation, idéale, mais impossible »⁸⁰.

L'action du roman se passe sur une année, 1904—1905, en Provence et dans une région déserte des Basses-Alpes. La *Chronique* se concentre sur le personnage surnommé Tringlot, parfois appelé aussi Jules, qui est voleur: il appartient à la bande des brigands professionnels. Le narrateur introduit le personnage au moment où celui-ci s'enfuit, il s'avère plus tard qu'il avait volé le magot appartenant à la bande, et il veut se mettre à l'abri des deux chefs de sa bande. Pendant son trajet, il rencontre les bergers qui mènent le

⁷⁸ C'est, entre autres C.-G. Jasmin qui analyse les significations du titre; cf. C.-G. Jasmin: *L'invention du zéro*. In: GA, pp. 189—199.

⁷⁹ Cité par L. Ricatte: *Notice de «L'Iris de Suse»*. In: VI, p. 1049.

⁸⁰ Ibidem, p. 1050.

troupeau vers les montagnes — parmi eux il y a Louiset, le jeune Alexandre et deux « moussaillons ». Comme il se transforme en berger lui aussi, il parvient à échapper à ses anciens chefs. Grâce à Louiset il apprend l'histoire de quelques personnages extraordinaires qu'il va aussi rencontrer. Ce sont avant tout les habitants du château de Quelte : la baronne et le cousin de son mari, Casagrande, qui est médecin. Il s'avère que la baronne, après la mort mystérieuse de son mari, se lie avec Murataure, le forgeron de la ville voisine, qui est marié avec la femme que tout le monde appelle l'Absente comme elle ne parle pas et n'entend rien, bien qu'elle ne soit ni sourde ni muette. Une fois le travail dans la montagne fini, les bergers reviennent et Tringlot, suivant le conseil de Louiset, va s'installer chez Casagrande à Quelte. Il mène avec lui d'interminables conversations et c'est aussi pendant ce temps-là que Tringlot a l'occasion de connaître les personnages qu'il ne connaissait que des récits de Louiset. Pendant un jour d'orage, Murataure et la baronne s'enfuient en auto et se tuent volontairement pendant le voyage. Tringlot, qui tombe amoureux de l'Absente, rend l'argent volé à la bande, revient à Quelte et il s'installe là-bas pour être toujours près de son amour, même si elle ignore totalement son existence. Ainsi l'Absente a pour lui la valeur de zéro, c'est-à-dire la valeur d'absolu.

La *Chronique* est construite sur la base d'un récit en apparence classique, car, comme l'explique L. Ricatte, « la durée narrative du dénouement est exactement la même que celle du prologue, où l'unité de lieu est renforcée par l'unité de temps [...], où, comme dans une tragédie classique, l'intrigue se noue peu à peu sous forme d'actions secondaires, [...], pour exploser en coups de théâtre à la fin du roman »⁸¹.

M.H. Marzougui⁸² parle du double récit dans le cas de *L'Iris de Suse*. Selon lui, au début du roman, l'auteur utilise le procédé traditionnel qui consiste à commencer le récit alors que l'action est déjà

⁸¹ Ibidem, pp. 1029—1030.

⁸² M.H. Marzougui: *Le double récit dans «L'Iris de Suse» de Giono*. In: BUL 25, p. 65.

engagée. Puis, il revient aux événements antérieurs. Ainsi s'esquissent deux récits : celui de la fuite de Tringlot et l'autre concernant les événements antérieurs qui ont provoqué la fuite. Ce procédé permet de présenter le personnage comme étant au début mystérieux et puis, au fur et à mesure que le premier récit avance, le lecteur apprend des informations fragmentaires sur le passé de Tringlot.

Dans le roman, même si l'on a affaire à un narrateur omniscient, ce sont avant tout les personnages que le narrateur utilise pour raconter les événements. C'est donc grâce à Louiset que Tringlot apprend les secrets des habitants de Quelte, ainsi que ceux de Murataure et sa femme, puis, c'est grâce au monologue intérieur de Tringlot que le lecteur apprend le passé de celui-ci. L. Ricatte parle dans ce cas-là de « l'usage intensif de la parole sous forme de discours direct »⁸³. On peut parler donc de la prédominance du langage parlé sur le langage narratif. Plusieurs personnages parlent de leur vie et c'est grâce à ces paroles que le lecteur connaît leurs aventures. Il faut ici mentionner le rôle important des dialogues et des monologues et, parmi ces derniers, avant tout les monologues nocturnes de Tringlot qui deviennent en fait des dialogues imaginaires⁸⁴, surtout entre lui et un juge.

Compte tenu de la parole, M.H. Marzougui⁸⁵ divise les événements narrés dans le roman en deux groupes : des événements vécus par Tringlot et ceux qui lui sont racontés. Dans la première partie prédominent les événements « vécus » tandis que dans la deuxième les événements « racontés ».

La dichotomie est visible aussi dans la structure du roman qui repose sur l'opposition entre le monde « des hauteurs » et le pays « plat » de la civilisation. L. Ricatte⁸⁶ souligne que Tringlot vit son histoire policière, banale, en bas, et son aventure spirituelle, en haut.

Quant au personnage principal, Tringlot, il peut être traité comme l'aboutissement de tous les grands personnages gioniens, com-

⁸³ L. Ricatte : *Notice de « L'Iris de Suse »...*, p. 1033.

⁸⁴ Cf. R. Ricatte : *Styles et structures dans les deux dernières « Chroniques » de Giono...*, pp. 35—36.

⁸⁵ M.H. Marzougui : *Le double récit...*, p. 75.

⁸⁶ L. Ricatte : *Notice de « L'Iris de Suse »...*, p. 1029.

me une sorte de mixte d'ANGeLO et de LANGLOis, non seulement au niveau de l'appellation⁸⁷. J.-F. Durand parle dans ce cas-là d'une « sorte de parade de thèmes et de motifs — comme si le roman recueillait les multiples fils de l'œuvre entière »⁸⁸. A titre d'exemple soulignons que Tringlot s'apparente aussi à Ennemonde, tous les deux terminant leur existence coupable dans la félicité⁸⁹, et en même temps il est totalement différent de Langlois. D'ailleurs, ce n'est pas uniquement Tringlot qui fait penser aux personnages des œuvres gioniennes précédentes, mais également les autres personnages tels que les bergers dont la description dans le texte peut suggérer celle des bergers du *Grand Troupeau* ou du *Serpent d'étoiles* avec cette différence que ceux de *L'Iris de Suse* « ne se sentent plus guère *chefs de bêtes* »⁹⁰. La richesse du dernier roman achevé de l'écrivain n'est pas étonnante si l'on prend en considération ses propres mots formulés déjà en 1946: « Si je puis la continuer jusqu'à 70 ans, elle [mon œuvre — J.W.-R.] aura la diversité, la matière et le poids qu'il faut pour une vraie œuvre originale »⁹¹.

Jean Giono face à l'évolution du roman au XX^e siècle

La création romanesque de Jean Giono appartient à la période de grands changements et des recherches dans le domaine du roman. Pourtant, comme le souligne H. Godard⁹², il est le seul romancier épargné par la crise de la fiction. L'écrivain parle toujours de la nécessité du lien entre la forme et le sujet ce qui s'inscrit d'ail-

⁸⁷ Cf. J. Le Gall: *Les incipit...*, p. 345.

⁸⁸ J.-F. Durand: *Les métamorphoses de l'artiste...*, p. 457.

⁸⁹ Cf. R. Ricatte: *Styles et structures...*, p. 35.

⁹⁰ H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 131.

⁹¹ J. Giono: *Carnet f° 19 V°*, 1^{er} octobre 1946. Cité par L. Ricatte dans sa *Notice de «L'Iris de Suse»...*, p. 1020.

⁹² H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 9.

leurs dans la théorie du XIX^e siècle formulée par Schlegel⁹³. C'est pour cela peut-être qu'il éprouve un grand mépris envers le Nouveau Roman et toutes les expériences formelles dans la littérature de son temps, ce qu'il exprime de la manière suivante :

« Ouvrons une plus grande parenthèse pour constater avec le lecteur que, de nos jours, on ne manque pas de “formes nouvelles dans le récit”. Le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne sont pas souvent exigées par le sujet. C'est qu'en 1962 la littérature [...] a une peur panique de son passé. Comme tous les arts quand ils sont terrifiés, elle se rue dans la rhétorique. Quand on n'ose plus raconter d'histoires ou qu'on ne sait pas, on passe son temps à enfiler des mots comme des perles [...]. Pour se débarrasser, disons d'Homère, on fait raconter l'*Odyssée* à l'envers et par un bègue »⁹⁴.

Quant à l'écrivain lui-même, il avoue qu'« on ne trouvera pas grande innovation dans ces ouvrages »⁹⁵. Pourtant, il faut souligner une certaine nouveauté qui apparaît dans l'œuvre de Giono après la guerre par rapport à la « première manière » dont nous avons déjà parlé plus haut⁹⁶. Cette nouveauté et recherche, thématique mais aussi formelle, est visible avant tout dans les *Chroniques* à partir de la première d'entre elles, *Un Roi sans divertissement*, qui est un récit lacunaire, voire énigmatique, par rapport au roman traditionnel. B. Bonhomme⁹⁷ est d'avis que cet aspect énigmatique rapproche *Un Roi...* du Nouveau Roman dont B. Pingaud a dit qu'il est « par principe énigmatique ». Ainsi, le lecteur doit participer activement à la lecture en la traitant comme un jeu, une énigme qu'il faut résoudre.

⁹³ A.W. Schlegel constate : « [Il] n'est pas permis aux ouvrages de génie d'être informes, mais aussi cela n'est pas à craindre [...] la forme organique est innée avec le sujet, elle passe pour ainsi dire du dedans au dehors ». Cité par : B. Bonhomme : *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XX^e siècle — innovation dans « Un Roi sans divertissement »*. In : GR, p. 105.

⁹⁴ J. Giono : *Préface aux « Chroniques romanesques »*..., p. 1278.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ B. Bonhomme appelle Giono un vrai novateur qui a contribué à remettre en question et à renouveler le roman ; cf. B. Bonhomme : *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman...*, p. 106.

⁹⁷ Ibidem, p. 114.

Selon P. Citron⁹⁸, l'œuvre qui s'approche le plus du modèle qui va dominer avec l'apparition du Nouveau Roman, c'est *Noé* dans lequel Giono utilise déjà des procédés qui seront plus tard définis par Jean Ricardou, comme : jeu entre le réel et l'imaginaire, mise en abîme et circularité. Mais, ce qui frappe dans le cas de l'écrivain de Manosque, c'est que tous ces procédés sont chez lui spontanés, il ne suit aucune théorie littéraire. B. Bonhomme confirme cette opinion en soulignant que *Noé* constitue une réflexion du romancier sur son œuvre en marge de sa création romanesque et une liaison de cette dernière avec l'entreprise critique ce qui s'inscrit dans une nouvelle lignée entamée par Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*, puis dans *Le temps retrouvé*, et par Gide dans *Les faux-monnayeurs*⁹⁹ et ce qui constitue une certaine nouveauté dans le roman du XX^e siècle. Ainsi, il crée le roman de l'invention romanesque où il donne une idée de l'expérience d'écrire¹⁰⁰. Ce n'est donc pas « le romancier en train d'écrire le roman, ici seul le romancier existe et son roman n'existe pas »¹⁰¹.

Tout de même, il ne faut pas aller jusqu'à identifier l'œuvre gionienne à la création des Nouveaux Romanciers, étant donné que l'écrivain ne rejette quand même pas de procédés jugés comme traditionnels et qu'il considère le Nouveau Roman comme un art pour l'art stérile. Tel est, entre autres, le cas de la psychologie qui joue dans ses romans un rôle important au moment où sa fonction dans la littérature subit une crise post-freudienne et post-proustienne, comme l'appelle H. Godard¹⁰². Selon lui, Giono réagit par l'excès en augmentant encore l'importance de la psychologie dans le cycle des *Chroniques*, ce qui n'empêche pas, bien sûr, la présentation plutôt énigmatique de la vie intérieure de ses personnages. Souvent, comme le souligne C. Chonez¹⁰³, Giono n'explique pas la psychologie de

⁹⁸ P. Citron: *Giono...*, p. 412.

⁹⁹ Pour la comparaison surtout entre l'œuvre de Gide et celle de Giono, cf. entre autres: B. Bonhomme: *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman...*, pp. 106 et suiv.

¹⁰⁰ Cf. H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, pp. 179—180.

¹⁰¹ P. Citron: *Giono...*, p. 411.

¹⁰² Cf. H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, pp. 153—154.

¹⁰³ C. Chonez: *Giono par lui-même...*, p. 111.

ses personnages à la manière d'un François Mauriac¹⁰⁴, mais il met l'accent plutôt sur son aspect mystérieux, effet qu'il obtient aussi grâce à l'expérimentation sur la forme romanesque. Pourtant, il ne s'agit jamais chez lui d'une recherche purement formelle car c'est l'étude de la nature humaine qui se trouve au centre de son intérêt et non pas la nouveauté formelle.

Il est difficile d'analyser l'œuvre gionienne sans mentionner l'influence qu'avaient sur lui les autres écrivains. P. Citron¹⁰⁵ souligne la diversité des admirations littéraires de l'écrivain. Nous avons déjà mentionné ses fascinations de jeune garçon et d'adolescent, telles que Homère, Eschyle, Virgile, Dante et Cervantès, qui ont déterminé d'une certaine manière les premiers écrits de Giono. Pour ce qui est de ses fascinations postérieures¹⁰⁶, il faut mentionner avant tout Dos Passos, Hemingway, Steinbeck et Faulkner¹⁰⁷, tous les romanciers qui mettent en cause le romanesque traditionnel¹⁰⁸. Parmi eux, c'est Faulkner qui semble influencer le plus l'auteur des *Chroniques*. Comme le constate P. Citron, Giono « regrette d'avoir, dans ses romans d'avant-guerre, trop tenté d'expliquer. Il cherche "la netteté dans le demi-mot". Il pousse la discrétion jusqu'à l'obscurité. Il cherche, dit-il, et c'est là une technique à la Faulkner, non à décrire, mais à faire sentir la présence de ce qu'il évoque à travers son absence — en laissant ce qui est autour et en laissant en blanc l'essentiel, pourqu'on le devine »¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Cf. F. Mauriac: *Le Romancier et ses personnages*. In: Idem: *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*. T. 2. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1978.

¹⁰⁵ P. Citron: *Giono...*, p. 574.

¹⁰⁶ En ce qui concerne ses fascinations sur le plan idéologique, on peut ajouter entre autres Hobbes et Machiavel.

¹⁰⁷ Cf. L. Ricatte: *Notice d'« Un Roi sans divertissement »*. In: III, p. 1298.

¹⁰⁸ D'ailleurs, comme le souligne J.-P. Miraux, la plupart de ces écrivains étaient influencés par E. Dujardin qui a radicalement renouvelé la constitution du personnage qui était construit, chez lui, avant tout sur son intériorité et son regard personnel sur le monde. Ces écrivains-là ont, à leur tour, influencé les écrivains français des années vingt, trente et quarante, et parmi eux Jean Giono; cf. J.-P. Miraux: *Le personnage de roman*. Paris: Nathan 1997, p. 70.

¹⁰⁹ P. Citron: *Giono...*, p. 408.

C'est justement ici, dans l'usage de la technique faulknérienne, avant tout dans *Noé*, que P. Citron voit le rapprochement extrême de l'œuvre gionienne du Nouveau Roman¹¹⁰. Mais, soulignons encore une fois, il s'agit plutôt d'un procédé inconscient car, comme l'a constaté H. Godard, «Giono n'écrit pas ses romans comme le pommier produit ses pommes. Il se sent assez proche pour sentir aussi ce par quoi il est différent»¹¹¹. Ainsi est née une œuvre littéraire riche et diversifiée qu'il est difficile d'englober par un classement simplifiant.

¹¹⁰ On peut également retrouver une autre ressemblance entre l'œuvre gionienne et l'œuvre faulknérienne. Comme le souligne M. Zeraffa, Faulkner voit le mal sous deux aspects, «l'un inhérent à la nature humaine, l'autre représenté par la mécanisation du monde moderne, qui a séparé l'homme de la nature». Ces deux éléments apparaissent aussi dans l'œuvre de l'écrivain de Manosque; cf. M. Zeraffa: *Personne et personnage*. Paris: Edition Klincksieck 1971, p. 159.

¹¹¹ H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 10.

L'analyse de l'effet-personnage dans les *Chroniques romanesques*

La perception des personnages

Rappelons brièvement que V. Jouve comprend la perception du personnage comme le fruit de la détermination de la manière et de la forme de sa concrétisation pour le lecteur¹. Autrement dit, même si le personnage est donné par le texte, il possède certaines propriétés appartenant au monde du lecteur. Toutefois, il n'est pas un individu qui existe réellement, donc le lecteur doit le «recréer». Ainsi le personnage «n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une *représentation*»² qui aboutit à la création d'une image mentale. L'image-personnage est donc construite grâce à l'expérience personnelle du lecteur qui est issue des perceptions du monde extérieur. Le second élément qui influence la construction de l'image-personnage, c'est ce que M. Bakhtine appelle «intertextualité»³. Alors, le personnage n'est que rarement une création originale, il est le plus

¹ Cf. V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF 1998, p. 27.

² Ibidem, p. 40.

³ J. Kristeva la définit de la manière suivante: «[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»; cf. J. Kristeva: *Séméiotikè*. Paris: Seuil 1969, p. 85. La définition de Kristeva permet l'application de ce terme à la description des personnages.

souvent une somme d'autres images issues d'autres textes. La part de l'engagement du lecteur dans la création du personnage dépend de la détermination de ce dernier par le texte. Cette part qui revient au lecteur est inversement proportionnelle à la détermination textuelle⁴.

Cependant, la perception du personnage par le lecteur ne se borne pas à sa représentation mentale, mais contient également la perception de celui-ci comme réalité textuelle. Pour pouvoir l'analyser, il faut tout d'abord délimiter les normes de la perception, c'est-à-dire les frontières à l'intérieur desquelles le personnage romanesque peut être saisi. V. Jouve, suivant les propos de Th. Pavel⁵, propose l'analyse des limites de l'être romanesque en se servant des trois procédés :

- 1) une éventuelle parenté entre le personnage et des figures mythiques,
- 2) la mise en évidence de son caractère fictionnel,
- 3) son degré de réalité⁶.

Essayons de voir comment les critères ci-dessus s'appliquent au cycle de Giono. Pour ce qui est du premier critère, les rapports entre le personnage et les « **frontières** » du « réel » et de l'« irréel », il faut constater que les frontières du saisissement de Langlois, le personnage principal d'*Un Roi sans divertissement*, sont assez faciles à repérer. Il nous semble qu'il est difficile de trouver la parenté entre ce personnage et une figure mythique étant donné le grand degré d'individualisation du protagoniste. Il en est de même avec Thérèse, l'héroïne des *Âmes fortes*. Elle s'avère être un personnage qui n'a aucune parenté avec une figure mythique, c'est plutôt le personnage largement individualisé, comme d'ailleurs les autres personnages des *Chroniques*. Le premier critère de la perception sémantique du monde fictionnel appliqué aux *Grands Chemins* démontre que les frontières du Narrateur sont facilement saisissables. Ce per-

⁴ Cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 52.

⁵ Pour la description des relations entre le personnage romanesque et la réalité, cf. Th. Pavel : *Univers de la fiction*. Paris : Seuil 1988.

⁶ Cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 66.

sonnage s'inscrit dans le modèle du vagabond, le personnage typique du roman de l'errance. Il déambule sans but et la route est sa principale occupation. Tout comme les personnages des *Chroniques* précédentes, M. Joseph, le personnage du *Moulin de Pologne*, ne s'inscrit dans aucun mythe, autrement dit, il est impossible de retrouver la parenté entre ce personnage et une figure mythique car c'est un personnage individualisé. Par contre, *Ennemonde* peut être perçue comme un personnage ayant une parenté avec le mythe. J. Arrouye⁷ est d'avis qu'elle est le contraire de la bergère archétypique. Selon lui, normalement, la bergère est une jeune et pure gardienne de troupeau qui est choisie par un roi. Ennemonde, au contraire, est une femme mûre, pas du tout innocente, qui enlève Clef-des-cœurs, son prince. Enfin, il semble que Tringlot de *L'Iris de Suse*, tout en étant un personnage individualisé, n'ait aucune parenté avec une figure mythique. En général donc, concernant le premier critère, il faut tout d'abord souligner la possibilité de repérer facilement les frontières dans tous les cas. En plus, presque tous les personnages n'ont aucune parenté avec une figure mythique, Ennemonde en étant une exception. D'ailleurs, cette individualisation témoigne sans aucun doute du principe établi par l'écrivain pendant la rédaction du cycle et qui consistait à créer des œuvres dans lesquelles les personnages seraient plus importants que la nature, contrairement aux romans appartenant à la « première manière ».

Le deuxième élément qui constitue les frontières du personnage se base sur la mise en évidence de son caractère fictionnel. Dans ce cas-là, l'œuvre gionienne est vraiment particulière ce qui découle des différents types de narration utilisés par l'écrivain. Ainsi, le lecteur a affaire à la reconnaissance explicite du caractère fictionnel, autrement dit à l'appel direct du narrateur au lecteur dans *Un Roi sans divertissement*, *Le Moulin de Pologne* et *Ennemonde et autres caractères*, donc dans les *Chroniques* dans lesquelles apparaît un narrateur qui adresse ses paroles directement au lecteur. Ce type de narration confirme le principe concernant le genre de la chroni-

⁷ J. Arrouye: *Les N mondes d'Ennemonde*. In: BUL 39, p. 40.

que établi par Giono, c'est-à-dire sa forme orale. Il y a encore deux *Chroniques*, *Les Âmes fortes* et *Les Grands Chemins* qui sont fondées sur la dissimulation, autrement dit sur la narration autodiégétique où le personnage se confond avec le narrateur. Dans ce cas-là également la forme orale est présente. Par contre, la dernière *Chronique*, *L'Iris de Suse*, se caractérise par la neutralité de l'instance narratrice ce qui peut provoquer chez le lecteur la non-reconnaissance de la réalité fictionnelle. La multitude de types de narration témoigne aussi de l'importance du rôle d'un personnage: ce sont soit les personnages principaux qui parlent et racontent des événements, soit des narrateurs qui présentent le personnage principal à travers des témoignages divers (ce qui est visible avant tout dans *Un Roi sans divertissement*).

La perception de la «réalité» du personnage⁸ est dans le cas d'*Un Roi...* uniquement possible, étant donné le degré d'individualisation de Langlois qui n'obéit pas aux lois du monde «réel». Il ne peut pas être traité comme *probable*⁹ car son rôle dans toute l'histoire dépasse les limites d'un rôle familier et communément admis. Thérèse semble appartenir aussi à la catégorie des personnages *possibles*, dont l'existence peut sembler réelle (cet effet est renforcé par la forme du roman et la version du Contre qui cite plusieurs détails de la vie de l'héroïne). Si nous prenons en considération le degré de réalité du Narrateur des *Grands Chemins*, il est aussi *possible*, même s'il est profondément enraciné dans le roman de l'errance. Toutefois, le degré d'individualisation de ce personnage ne fait pas de lui un personnage-type. M. Joseph peut être également

⁸ La «réalité» du personnage est comprise par V. Jouve comme la réalité extralinguistique avec laquelle on compare le personnage romanesque. Puis, on détermine la possibilité d'exister du personnage dans le monde extralinguistique; cf. V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 68.

⁹ Rappelons que V. Jouve introduit la distinction entre les trois catégories de la perception de la «réalité» du personnage: le *certain* (il s'agit des personnages historiques dont le modèle a une réalité certaine dans le monde de référence du lecteur), le *probable* (des personnages dont l'existence est probable car ils incarnent des rôles familiers et connus) et le *possible* (des acteurs individualisés qui sont uniquement possibles). Ibidem.

traité comme *possible* ou un personnage individualisé: il possède un grand degré de sérieux, c'est un personnage littéraire qui fait penser à une personne réelle. Ennemonde s'inscrit également dans la lignée des personnages *possibles* ou acteurs individualisés: c'est un personnage largement présenté, qui possède une riche vie sentimentale et affective. Eu égard à la manière détaillée de la présentation du psychisme de Tringlot, celui-là peut être traité comme *possible*. En général, tous les personnages que nous avons analysés appartiennent à la catégorie de *personnages possibles*, puisqu'ils sont des acteurs individualisés et, contrairement à des *personnages probables*, ne renvoient pas à des rôles familiers et connus.

Le deuxième critère qui contribue à la perception du personnage par le lecteur est celui de la **distance** qui sépare le monde fictionnel du monde réel. Relativement au premier élément, l'éloignement culturel ou sa proximité, aucun des personnages principaux des *Chroniques romanesques* ne se caractérise par l'écart culturel. Tout au contraire, même si ce sont des personnages à qui l'écrivain a attribué un lieu précis dans le temps et l'espace (d'ailleurs Giono lui-même disait qu'il s'agit de présenter le passé d'un «Sud imaginaire»), il faut souligner le caractère omnitemporel de tous les personnages. En plus, toutes les *Chroniques* se caractérisent par une écriture familière ce qui est bien sûr le plus visible dans ceux parmi les romans qui utilisent la narration autodiégétique, donc *Les Âmes fortes*¹⁰ et *Les Grands Chemins*, et ce qui est possible à distinguer également dans le cas de *L'Iris de Suse* (il s'agit avant tout des souvenirs et des pensées de Tringlot). Ce trait confirme tout ce que nous avons déjà constaté à propos de la forme orale de cet ensemble des œuvres gioniennes.

Ce qui diminue la distance du personnage, c'est sa lisibilité. À part Langlois, le personnage de la première *Chronique*, et M. Joseph, le personnage du *Moulin de Pologne*, le lecteur n'aura probablement pas de problèmes à se créer une image du personnage principal. Langlois est ici le plus mystérieux puisque sa présentation ne se fait que de l'extérieur ce qui déclenche une certaine distance en-

¹⁰ Dans *Les Âmes fortes* la narration autodiégétique apparaît dans les fragments dans lesquels c'est Thérèse qui est une narratrice.

tre lui et le lecteur. Il en est de même avec M. Joseph que le lecteur connaît uniquement grâce au narrateur. Par contre, les autres personnages sont plus proches du lecteur. C'est même le cas de Thérèse, présentée par elle-même et par le Contre, bien que les deux versions soient contradictoires. En général donc, dans la plupart des cas, le lecteur a affaire à des personnages qui ne se trouvent pas en distance par rapport à lui.

L'analyse des **dimensions** du monde fictionnel des *Chroniques* s'esquisse de la manière suivante: tout d'abord tous les personnages sont facilement saisissables sans la connaissance approfondie de l'univers extra-textuel. Le lecteur n'a donc pas besoin de posséder une certaine connaissance de ce «Sud imaginaire» gionien du XIX^e et XX^e siècles pour pouvoir comprendre les *Chroniques*. La plupart des romans que nous avons analysés présentent aussi des personnages qui sont intégrés à l'orchestration narrative simple, c'est-à-dire il n'y a pas d'intrigues annexes ou secondaires, à l'exception des *Âmes fortes* et de *L'Iris de Suse*. Dans le cas du premier roman, une plus grande complexité apparaît dans la narration car même s'il n'y a pas d'intrigues secondaires, la forme dialoguée avec deux versions contradictoires ne permet pas la «densité» du personnage et on peut parler dans ce cas-là d'orchestration narrative complexe, ce qui fait de Thérèse un personnage qui n'est pas «dense», même si elle est surdéterminée par une finalité narrative forte. La densité de Tringlot est un peu affaiblie par l'intégration à une orchestration narrative complexe car il y a des intrigues secondaires, comme celle de la Baronne et de Murataure ou celle de l'Absente, qui rendent le récit plus complexe. Le «faire» de tous les personnages est surdéterminé par une finalité narrative forte. Pour faire le point: il s'agit des personnages qui sont «denses», à l'exception de Thérèse car la présentation à double voix de ce personnage diminue sa densité.

Le dernier critère, «l'incomplétude du personnage»¹¹, ou autrement dit l'usage du «mimétisme» ou de «l'anti-mimétisme», permet

¹¹ Quant à «l'incomplétude du personnage», précisons que l'analyse de la perception du personnage consiste à observer la façon de l'incomplétude struc-

d'observer une certaine évolution à partir de Langlois qui est le personnage le moins « complet »¹², jusqu'au dernier personnage, Tringlot. Quant au personnage de la première des *Chroniques*, le lecteur connaît son nom, sa fonction, mais il ne sait rien sur le prénom de ce personnage ainsi que sur son aspect physique ou ses sentiments et pensées. Puis, dans la deuxième *Chronique* le lecteur retrouve la description détaillée de Thérèse. Toutefois, Thérèse n'est pas un personnage « complet » car elle est présentée de deux points de vue, totalement contradictoires, c'est donc un personnage semblable à celui du monde « réel », pourtant le lecteur n'est pas capable de choisir laquelle des deux visions est vraie. Dans le cas des *Grands Chemins*, le lecteur a affaire à un personnage qui est en même temps le narrateur. Le lecteur connaît les pensées et les sentiments du personnage ce qui le rapproche du monde « réel », toutefois ce qui constitue un inconvénient, c'est que le narrateur-personnage ne se décrit pas lui-même, son nom, prénom, son aspect physique demeurent mystérieux pour le lecteur. M. Joseph, le personnage principal du *Moulin de Pologne* est présenté à travers des procédés mimétiques — c'est un personnage qui s'approche du monde « réel ». Cependant, cette présentation est lacunaire, par exemple le passé de ce personnage ainsi que sa vie intérieure sont pour le lecteur inconnus, ce qui ne fait pas de lui le personnage totalement « complet ». Ennemonde, le personnage suivant, évolue un peu vers le mimétisme complet puisque le narrateur décrit sa vie intérieure (avant tout sa vie sentimentale) et son aspect physique. Tout de même, ce personnage n'atteint pas le degré de présentation tel qu'il est présent par exemple chez Balzac — sa description est très fragmentaire. Il en est de même avec Tringlot, le personnage de *L'Iris de Suse*. Le lecteur a la possibilité de connaître ses pensées, ses angoisses, son attachement à l'Absente. Par contre, son passé, les cir-

turelle du personnage qui peut être compensée ou soulignée, autrement dit il s'agit du « mimétisme » (le rapprochement le plus possible du monde « réel ») ou de l'« anti-mimétisme » (le procédé inverse) qui apparaît aussi bien sur le plan du signifiant (la description de l'univers narratif) que sur le plan du signifié; cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 70.

¹² Nous empruntons ce terme à V. Jouve. Ibidem, pp. 70—71.

constances dans lesquelles il s'est trouvé dans la bande ainsi que sa fuite demeurent obscurs pour le lecteur. Cependant, la présentation de Tringlot diffère beaucoup de celle de Langlois, puisque le lecteur à l'accès à la vie intérieure du personnage. En général donc, les personnages des *Chroniques romanesques* se trouvent à mi-chemin entre le modèle anti-mimétique et le mimétisme complet en n'atteignant ni l'une ni l'autre extrémité mais en évoluant de l'une vers l'autre.

La réception des personnages

Pour décrire la réception du personnage par un lecteur, V. Jouve introduit tout d'abord, en s'inspirant des travaux de M. Picard¹³, trois régimes de lecture qui permettent de distinguer en un lecteur: le *lectant*, le *lisant* et le *lu*. Ces trois parts du lecteur donnent lieu à des différences dans la réception du personnage. Pour le *lectant*, le personnage devient un instrument dans le projet narratif et sémantique (le personnage est considéré par rapport à l'auteur), le *lectant* peut être dédoublé en *lectant jouant*, celui qui s'efforce de deviner la stratégie narrative du roman, et *lectant interprétant*, celui qui veut déchiffrer le sens global de l'œuvre; le *lisant* perçoit le personnage comme une personne qui évolue dans le monde étant aussi son univers pendant le temps de la lecture (le personnage est considéré par le lecteur en lui-même); et pour le *lu*, le personnage devient le prétexte permettant de vivre certaines situations fantasmatiques et de combler des vides, des manques (le personnage n'est appréhendé qu'à l'intérieur des scènes).

¹³ M. Picard propose la typologie des niveaux de lecture. Selon lui, le lecteur peut être décomposé en *liseur* (part du sujet qui pendant la lecture maintient le contact avec le monde extérieur); *lu* (inconscient du lecteur); et *lectant* (instance qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre); cf. M. P i c a r d : *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit 1986, pp. 112—113.

A la base de cette tripartition des niveaux de lecture, V. Jouve propose les trois lectures du personnage, qu'il nomme : *l'effet-personnel*, *l'effet-personne* et *l'effet-prétexte*¹⁴.

Le lecteur jouant

Répetons d'après V. Jouve¹⁵ que le *lectant jouant*, qui s'inscrit dans l'effet-personnel pendant la lecture, est traité par le lecteur comme un support du jeu de prévisibilité.

Un Roi sans divertissement offre au lecteur plusieurs schémas selon lesquels celui-ci peut se construire la suite de l'histoire. Le premier schéma renvoie aux règles préétablies du genre. Dans le cas d'*Un roi...*, il s'agit du roman policier au début de l'œuvre. Ainsi les disparitions, celle de Marie Chazottes (*Roi*, III: 460), puis celle de Bergues (*Roi*, III: 475), entraînent déjà chez le lecteur le soupçon qu'il va avoir affaire à un roman policier. L'ambiance qui règne parmi les personnages augmente encore cette impression, car :

[...] ce fut une terreur de troupeau de moutons. En plein jour (bas, sombre, bleu, neige, nuage coupant la flèche du clocher) on entendit les femmes pleurer, les enfants crier, les portes battre, et il fallut la croix et la bannière pour se mettre à décider quelque chose.

Roi, III: 475

Suivant le modèle du roman policier, il est indispensable qu'un policier ou bien un détective apparaisse. Tel est également le cas dans ce roman-là. Suite à la visite des villageois à la gendarmerie, arrive «une petite compagnie de six gendarmes à cheval, avec armes et bagages et un capitaine nommé Langlois» (*Roi*, III: 476). En plus, ledit gendarme se comporte comme un vrai détective: il suit

¹⁴ Pour la description détaillée de ces notions, cf. le chapitre «Réception» dans: V. J o u v e: *L'effet-personnage dans le roman...*, pp. 79—195.

¹⁵ Ibidem, p. 93.

les traces, analyse les lieux de crime et ordonne aux villageois de l'informer de chaque détail inquiétant (cf. *Roi*, III: 478)¹⁶.

Pourtant, la suite des événements brise les règles du genre. Au lieu de poursuivre l'assassin ce qui devrait finir par le succès dans le roman policier-type, le capitaine quitte tout d'abord le village après la fin de l'hiver et puis, l'hiver suivant, il revient seul et s'installe là-bas pour le bien. Ce décalage entre le modèle et la situation présentée dans le texte peut surprendre le *lectant jouant*. Comme le constate J. Le Gall¹⁷, *Un Roi...* ne s'avère être qu'une parodie du roman policier. Même si tous les premiers indices, comme les meurtres, l'existence inévitable de l'assassin et l'ambiance qui règne dans le village avec la neige qui empêche la communication, suggèrent qu'il peut s'agir de ce modèle-là, la suite détruit cette conviction. J. Le Gall¹⁸ prétend que la recherche d'un assassin (qui?) se transforme en recherche d'un sens (pourquoi?). Ainsi le personnage principal, Langlois, s'efforce de comprendre M.V. à un tel point que la recherche de l'assassin devient pour lui une affaire personnelle. Le lecteur abandonne donc la tâche du détective et s'engage dans la tentative de comprendre les actes de M.V. En plus, la totalité de l'histoire peut entraîner chez le lecteur l'impression que Langlois est tout d'abord le protecteur des villageois, et puis que c'est lui qui est protégé par les autres¹⁹.

L'auteur d'*Un Roi...* joue encore une fois avec le lecteur en présentant la suite surprenante du récit. Une fois M.V. identifié, il n'est pas jugé et condamné par la justice, mais c'est Langlois qui fait la justice. Le *lectant jouant* se sentirait sans doute déconcerté étant

¹⁶ Comme le souligne R. Ricatte, à l'époque de la création d'*Un Roi...*, Giono s'intéresse beaucoup au roman policier, dont le modèle nous pouvons retrouver dans la première *Chronique*, mais il s'intéresse également à la chronique historique et au récit psychologique; cf. R. Ricatte: *La préface de 1962 aux «Chroniques romanesques» et le genre de la chronique*. In: III, p. 1299.

¹⁷ J. Le Gall: *Les incipit dans les romans de Jean Giono*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion 1996, p. 306.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Cf. R. Ricatte: *La préface de 1962 aux «Chroniques romanesques»...*, p. 1293.

donné que le modèle du roman policier est rompu et, en plus, il n'y a pas de concordance entre le « vraisemblable » qui découle de l'expérience du lecteur et tout ce que le texte lui propose.

L'implication du lecteur dans une fausse piste par l'auteur n'est rien de nouveau, car la prévisibilité totale de la suite de l'histoire peut faire naître l'ennui chez le lecteur. De ce point de vue, *Un Roi...* offre au lecteur quelques changements qui déroutent le *lectant jouant* et l'empêchent de prévoir la suite. Pourtant, le lecteur attentif, peut-être au cours de la deuxième lecture, trouvera quelques indices qui annoncent déjà la fin de l'histoire. Parmi eux, plusieurs prolepses²⁰ ou plus précisément des « amorces »²¹ du narrateur comme celle-là pendant laquelle il parle de « la conclusion tragique de l'histoire » (*Roi*, III : 515) ou bien quelques allusions concernant les personnages (par exemple pendant la battue au loup, le narrateur a vu dans les yeux du procureur royal la tristesse, que l'on ne peut comprendre que si l'on connaît la fin de l'histoire de Langlois — *Roi*, III : 529). Finalement, le lecteur ne comprendra l'importance de la fascination de Langlois pour les cigares qu'après avoir lu la fin du roman où « la tête de Langlois prenait, enfin, les dimensions de l'univers » (*Roi*, III : 606). Bref, *Un Roi sans divertissement* rompt totalement avec les règles du genre ainsi qu'avec les attentes possibles du *lectant jouant* en offrant à celui-ci le jeu dont il est difficile de prévoir la suite.

Si *Un Roi sans divertissement* offre au *lectant jouant* quelques schémas qui lui permettent de prévoir la suite de l'histoire, *Les Âmes fortes* est une *Chronique* qui, grâce à sa structure particulière, ne donne pas de schémas typiques permettant d'imaginer la suite, mais qui, par contre, grâce à la multitude des personnages et événements qu'elle décrit, invite le lecteur à deviner la suite de leurs histoires.

Ainsi, c'est tout d'abord le thème de la veillée funèbre qui peut attirer l'attention du *lectant*. Rappelons que le roman commence par la description du début de la veillée funèbre. Le lecteur apprend

²⁰ Nous utilisons le terme « prolepse » dans l'acception de G. Genette ; cf. G. Genette : *Discours du récit*. In : Idem : *Figures III*. Paris : Seuil 1972, p. 106.

²¹ Ibidem, p. 112.

qu'il s'agit du corps d'Albert qu'il faut veiller pendant la nuit avant les funérailles. Il est important que tous les événements sont présentés à travers les dialogues des femmes qui participent à cette rencontre. Le lecteur peut donc se sentir comme s'il était également un participant de la veillée funèbre et comme s'il écoutait tout ce dont parlent les personnages. Cette forme peut éveiller chez le *lectant* l'impression qu'il va avoir affaire à un roman se concentrant plutôt sur les petites histoires décrivant les habitants du village ou bien sur les commérages que sur une action proprement dite. L'impression est encore augmentée par la forme orale du roman (les dialogues). Les femmes du voisinage viennent donc veiller Albert (leur nombre n'est pas précisé) pendant que sa femme va se coucher. Ce début peut suggérer au lecteur qu'il aura probablement l'occasion de connaître la vie d'Albert puisque les femmes commencent la veillée par les souvenirs sur le mort (cf. *AF*, V: 223, 229).

Puis les femmes se concentrent sur les activités liées à la veillée, il faut donc préparer les cierges pour que le mort ne se trouve pas dans l'obscurité. L'une des veilleuses propose d'allumer l'électricité ce qui provoque un grand mépris de la part des autres (*AF*, V: 232). Ainsi commence une conversation sur les mœurs liées à la veillée funèbre et le lecteur peut avoir l'impression que l'action va se concentrer sur les événements qui auront lieu pendant la nuit avant les funérailles d'Albert.

Les prévisions du *lectant jouant* changent quand Thérèse commence son histoire. Il se rend compte que c'est justement elle qui constitue le centre du roman et que la veillée funèbre n'était qu'un prétexte pour introduire ce personnage-là.

Toutefois, comme dans le cas d'*Un Roi sans divertissement*, ce n'est pas la fin des surprises de la part de l'écrivain car le roman en abonde. Ainsi, quand le lecteur découvre lentement l'histoire de Thérèse, l'auteur brouille les pistes et introduit le personnage du Contre, autrement dit de la femme qui connaît parfaitement la vie du personnage principal bien qu'elle soit de vingt ans moins âgée que Thérèse. Le Contre confirme ses connaissances en disant : « [...] moi, je connais votre histoire par ma tante » (*AF*, V: 258), la constatation qui est aussi approuvée par Thérèse. Il importe qu'elle nie

de la manière directe tout ce qu'avait dit le personnage principal comme dans l'exemple suivant :

Rappelez-vous! Vous nous parlez de trois sous de pain et de trois sous de lard. C'est bien joli mais, est-ce que ce n'est pas à Lus précisément que votre frère Charles est arrivé au contraire et vous a trouvés en plein réveillon? [...] Vous ne vous souvenez pas?

AF, V: 259

Le *lectant jouant* obtient donc la nouvelle version des faits et à partir de ce moment-là il commence à deviner quelle version est vraie. L'écrivain ne lui facilite pas le travail en construisant les deux versions de telle manière qu'il est facile de croire aussi bien Thérèse quand elle parle que le Contre si c'est elle qui présente la suite de l'histoire. Le lecteur connaît donc les deux versions et attend indéfiniment un indice qui lui permettrait de dévoiler la vérité. C'est justement, comme le souligne R. Ricatte²², la particularité psychologique de cette *Chronique* qui présente deux versions inconciliables de l'héroïne.

Ce procédé rend impossible la prévision de la suite de l'histoire du personnage en question ce qui suscite encore l'intérêt du lecteur et empêche l'ennui pendant la lecture. Dans ce sens, *Les Âmes fortes* non seulement continue la manière d'écrire que J. Giono avait inaugurée avec *Un Roi...*, mais surpasse même la première *Chronique romanesque* par son caractère novateur.

Ajoutons encore que le style des *Âmes fortes* contribue également à éveiller la curiosité du lecteur. A part la construction du roman reposant sur le dialogue qui présente deux versions contradictoires de l'histoire, c'est aussi la manière de parler des deux femmes qui influence le *lectant jouant*, avec beaucoup de détails, plusieurs événements décrits de deux points de vue, etc.

Si, dans le cas des *Âmes fortes*, le lecteur était confronté à la multitude d'informations et au manque de schéma typique qui permettrait de deviner la suite de l'histoire, *Les Grands Chemins* ne semble pas tellement compliqué. Le lecteur obtient dès le début les in-

²² R. Ricatte: *Notice des «Âmes fortes»*. In: V, p. 1030.

formations qui l'aident à constater qu'il s'agit probablement du roman de l'errance. Déjà le début du roman le suggère :

C'est le matin de bonne heure. Je suis au bord de la route et j'attends la camionnette qui ramasse le lait. Quand je la vois arriver je me dresse et je fais signe mais le type ne me regarde même pas et me laisse tomber.

GC, V: 469

La suite de l'histoire confirme les soupçons du lecteur. En racontant tout ce qui se passe pendant son voyage, le personnage principal souligne tout le temps l'importance du mode de vivre qu'il avait choisi («Ce n'est pas un mystère: c'est que, de temps en temps, j'aime partir, c'est très simple» — GC, V: 481). Le Narrateur continue de raconter ses aventures, ce qui renforce encore l'impression du lecteur. En plus, la narration à la première personne apporte de la dynamique au récit et l'usage du présent fait que l'accent est mis sur les événements qui se passent au fur et à mesure de la lecture. Ainsi, la première conviction du lecteur n'est pas brisée jusqu'à la fin du roman, ce qui différencie cette *Chronique* des précédentes dans lesquelles le modèle que le lecteur suivait pour prévoir la suite de l'histoire changeait sans cesse.

Pourtant, même si le roman s'appuie sur la prévisibilité et suit les règles préétablies du genre, le lecteur n'est pas condamné à l'ennui car l'écrivain introduit des éléments qui incitent sa curiosité. Telle est entre autres la rencontre du Narrateur avec l'Artiste que nous analyserons plus tard.

Contrairement à la première *Chronique romanesque* ainsi qu'aux *Grands Chemins*, le *Moulin de Pologne* n'offre aucun schéma typique qui permettrait au lecteur de se construire la suite de l'histoire.

Toutefois, déjà la première phrase du roman peut suggérer l'importance du personnage de M. Joseph :

Le domaine du Moulin de Pologne, si orgueilleux jadis, tomba entre les mains d'un homme que tout le monde appelait M. Joseph.

MP, V: 637

Ainsi le lecteur peut être convaincu que la suite du roman va se concentrer sur M. Joseph qui apparaît tout d'abord comme un personnage mystérieux et le lecteur peut justement soupçonner que le narrateur va présenter ce personnage d'une manière plus détaillée.

Cependant, dans le chapitre II le narrateur abandonne la description de M. Joseph pour changer l'objet de son intérêt :

Je vais faire un assez long détour en arrière avant d'en arriver à cette fameuse nuit.

MP, V: 651

— informe-t-il. Il est intéressant que le narrateur parle déjà des événements qui suivent, donc il incite la curiosité du lecteur. D'ailleurs, il utilise souvent ce procédé qui consiste à évoquer des éléments appartenant à la suite de l'histoire que G. Genette appelle la *prolepse*²³ comme dans la phrase suivante :

Je connais assez maintenant les personnages du drame pour imaginer sans trop y mettre du mien leurs conversations et leurs gestes.

MP, V: 654

Cette anticipation du narrateur suggère un malheur sans pourtant donner une explication de tout ce qui va se passer.

Après l'évocation de M. Joseph en tant que personnage mystérieux, le narrateur se concentre sur le destin pesant sur les Coste et c'est cette histoire qui va ensuite attirer l'attention du lecteur. Peu à peu il apprend le malheur de la famille qui est décrit de la manière détaillée. Pourtant, chose curieuse, en parlant du fameux destin le narrateur ne mentionne pas M. Joseph. Ce personnage n'apparaît que dans la description du bal pendant lequel la dernière des Coste, Julie, s'enfuit chez lui. Ainsi se lient ces deux trames. Ce procédé permet à l'auteur d'intéresser le lecteur et de le protéger contre l'ennui. On peut donc conclure que *Le Moulin de Pologne* continue la ligne commencée déjà par l'écrivain dans les *Chroniques* précédentes qui consiste à dérouter sans cesse le lecteur.

²³ G. Genette: *Figures III...*, p. 105.

A ce propos, ajoutons encore l'apparition d'un détail assez intéressant propre à la manière d'écrire de Jean Giono. L'écrivain introduit dans *Le Moulin de Pologne* le personnage du procureur royal, connu déjà d'*Un Roi sans divertissement*, et caractérisé par la même formule emblématique : « *Profond connaisseur du cœur humain et amateur d'âmes* » (MP, V : 734). En plus, le procureur, selon la relation du narrateur, « une trentaine d'années auparavant, s'était occupé mi-officieusement, mi-officiellement d'une très sombre histoire de crime paysan » (ibidem). Il s'agit bien sûr des crimes de M.V. Ainsi Giono joue avec le lecteur attentif de ses œuvres. L'introduction de ce personnage peut aussi suggérer une certaine ressemblance entre M. Joseph et Langlois puisque tous les deux sont jugés par le procureur.

Parmi les *Chroniques romanesques*, *Ennemonde et autres caractères* semble être le roman qui déroute le plus le *lectant jouant* en ne lui permettant aucune prévision de la suite de l'histoire.

Tout d'abord, le roman commence par la description de la nature ce qui ne suggère aucune suite de l'histoire, comme c'était le cas par exemple du *Moulin de Pologne* dans lequel l'apparition de M. Joseph juste au début du récit suggérait déjà son importance dans le récit. En l'occurrence, la description de la nature contient également quelques remarques concernant les habitudes des gens qui habitent la Haute Provence.

Ce n'est que six pages après le début du roman qu'apparaît finalement Ennemonde :

On se souvient encore d'Ennemonde Girard.

Elle était née fille Martin et elle avait habité pendant toute sa fleur au gaur des Oulles dans l'étroit vallon qui sépare le Ventoux de Lure.

Enn, VI : 257

Pourtant, comme le narrateur a déjà parlé de plusieurs personnages en les introduisant de la même manière, le lecteur n'est pas sûr si cette fois-ci il s'agit d'un personnage qui va jouer un rôle important dans le récit.

En plus, le narrateur mentionne souvent tout au long du récit plusieurs décès inattendus et surprenants qui ont lieu dans la région.

Tout d'abord, il s'agit d'une jeune femme d'Avignon qui disparaît mystérieusement sans laisser de traces (*Enn*, VI: 256). Juste après, le narrateur introduit le personnage d'Ennemonde, le lecteur peut donc présupposer que le roman se concentrera sur les disparitions, peut-être dues aux meurtres et que ce personnage nouvellement introduit sera la victime suivante. Néanmoins tel n'est pas le cas. Par contre, c'est Ennemonde qui peut être soupçonnée d'avoir commis un meurtre sur son mari:

Honoré fut tué quelques années après d'un coup de pied de mulet, enfin, on suppose, et il y a de grandes chances pour que ce soit vrai.

Enn, VI: 260

Après la disparition inopinée d'Ennemonde, oubliée au détour d'une phrase au profit d'un autre personnage, le lecteur peut supposer que la trame « policière » reprend puisque le narrateur mentionne ensuite une veste de velours ensanglantée qu'on a trouvée au col du Négron (*Enn*, VI: 262) sans pour autant trouver un cadavre. Celui-là apparaît plus tard (*Enn*, VI: 264) en suscitant chez le lecteur la réflexion qu'il s'agit justement d'un roman policier et que tous ces meurtres sont significatifs pour le développement de l'action.

Pourtant, si le lecteur connaît bien l'œuvre de l'écrivain ou au moins la première *Chronique romanesque*, *Un Roi sans divertissement*, il se souviendra d'un modèle pareil sur lequel se base ce roman-là. Dans le cas d'*Ennemonde et autres caractères* le schéma semble pareil. Tout d'abord, le *lectant jouant* est dérouté par les indices renvoyant au roman policier pour se rendre ensuite compte que les crimes, à part bien sûr la mort d'Honoré liée à l'histoire du personnage principal, ne sont que d'événements secondaires ayant pour but d'ajouter quelques éléments à la description de la région.

Après tant d'histoires secondaires, la deuxième apparition d'Ennemonde peut suggérer que c'est aussi un des personnages insignifiants. Cependant, la description détaillée de l'amour de cette femme envers Clef-des-cœurs, ainsi que le projet d'Ennemonde de tuer son mari peuvent convaincre le lecteur qu'il s'agit du personnage

principal. Toutefois, la manière de raconter l'histoire par le narrateur rend difficile la reconstitution d'un modèle selon lequel le *lectant jouant* pourrait imaginer la suite de l'action. Le roman ne s'appuie sur aucun scénario commun et ne s'accorde pas avec le «vrai-semblable» renvoyant à l'expérience du lecteur ou bien aux règles préétablies du genre. Giono invente ici un folklore imaginaire conforme à sa vision du monde après 1945.

Dans la dernière *Chronique romanesque* de Jean Giono, *L'Iris de Suse*, le personnage principal apparaît tout au début du roman, comme c'était d'ailleurs le cas de celui du *Moulin de Pologne*. Ainsi le lecteur obtient l'information qu'il peut s'agir justement du personnage qui va jouer un rôle important, sinon primordial, dans le récit. Voilà comment le narrateur l'introduit dans le roman :

Aux alentours de 1904, un «zèbre» (on ne peut pas l'appeler autrement) quitta Toulon de nuit, sans bruit ni trompette. C'était une sorte de chicocandard, la plupart du temps en rase-pet et chapeau melon. Dans certains milieux, il était surnommé «Tourniquet» — il avait été condamné aux travaux forcés militaires — ou, plus souvent, Tringlot.

IS, VI: 353

Déjà ce début suggère le caractère énigmatique du récit, ce qui incite le lecteur à prendre une part vraiment active au récit²⁴. Le *lectant jouant*, qui cherche des indices lui permettant de s'imaginer la suite de l'histoire présentée, peut être surpris par les sobriquets concernant le personnage: un «zèbre» ou «Tourniquet», le sobriquet qu'on utilise pour lui dans certains milieux. En plus, il apprend que celui-là était condamné aux travaux forcés militaires. Tous ces indices font incontestablement penser à un individu qui peut avoir des problèmes avec la justice.

Ce début est confirmé par la suite du récit quand le *lectant jouant* obtient une information que Tringlot observe en cachette l'auberge jusqu'à ce qu'il remarque «un cabriolet à capote verdâtre» (IS, VI: 355). Une telle information peut suggérer que le personnage

²⁴ Cf. D. Brunel: *Entre nous soit dit... «L'Iris de Suse»*. In: BUL 35, p. 52.

principal suit quelqu'un ou bien qu'il s'enfuit. Ainsi, le lecteur a la possibilité de se créer la suite de l'histoire à travers le modèle du roman policier. Les événements qui suivent confirment la deuxième hypothèse — c'est Tringlot qui est poursuivi par deux hommes et qui apparemment doit s'enfuir. Cette hypothèse est d'ailleurs renforcée par les opinions de Tringlot de type: « La mort attrape d'abord ceux qui courent » (*IS*, VI: 358). Ensuite, il croise un groupe de bergers qui vont dans la montagne avec leur troupeau. Il les rejoint ce qui lui permet d'échapper à ceux qui le suivent.

Pourtant, même si le lecteur sait que le personnage principal a peut-être commis un crime ou un autre acte illégal et c'est pour cela qu'il s'enfuit, il n'obtient aucune information explicite sur ses actes ce qui est contraire au modèle du roman policier. La première supposition du lecteur que les deux hommes qui poursuivent Tringlot sont des policiers, n'est pas confirmé par la suite. Comme le souligne J. Le Gall²⁵, cette fois-là ce sont des bandits qui font la police (le « Cachou » et les « Clefs ») et c'est le bandit qui rend la justice.

En plus, Tringlot est présenté comme un personnage positif — quand il croise sur la route Louiset, le chef des bergers, il l'aide immédiatement. Tout au long du récit, le narrateur souligne le fait que Tringlot s'enfuit mais il n'est jamais attrapé. Le lecteur reçoit seulement des bribes d'informations qui peuvent suggérer son passé et ses actes. C'est le cas entre autres de la constatation qu'il ne reste à Tringlot que des billets de mille, et qu'il en a beaucoup (« Je pourrais acheter toute la gare » — pense-t-il; *IS*, VI: 457), ce qui explique immédiatement qu'il les avait volés, et c'est peut-être à cause de cela qu'il s'enfuit. Le mystère du personnage principal est expliqué vers la fin du roman quand Tringlot écrit des lettres à ses anciens chefs, ceux de la bande pour laquelle il avait travaillé, dans lesquelles il dévoile où il a caché l'argent de la bande. Pourtant, tous ces indices ne suffisent pas pour que l'on puisse traiter *L'Iris de Suse* comme un roman policier.

Un élément suivant qui peut suggérer au lecteur la suite du récit est l'apparition de la baronne qui est tout d'abord décrite par Loui-

²⁵ J. Le Gall: *Les incipit...*, pp. 345—346.

set (cf. *IS*, VI: 385). Ensuite, Tringlot, et avec lui le lecteur, apprend l'histoire de l'amour de la baronne et de Murataure. La deuxième apparition de la baronne peut confirmer le soupçon du lecteur que ce personnage-là va jouer un rôle important dans le récit. Tout de même il est difficile de deviner comment le sort de ces trois personnages peut se croiser.

L'écrivain ne cesse d'introduire des éléments multiples qui rendent la prévision de la suite de l'histoire de Tringlot difficile, voire impossible. Tel est aussi le cas de l'Absente, le personnage suivant qui intrigue le lecteur et dont le rôle dans le récit est peu clair. Le personnage principal est fasciné par cette femme. Cependant, elle disparaît pour longtemps du récit, donc le soupçon qu'il peut s'agir de l'amour envers cette femme n'est confirmé qu'à la fin. Ce personnage, ainsi que la baronne et Murataure, apparaissent un peu comme les personnages secondaires ou épisodiques dans *Ennemonde et autres caractères* où ils surgissent puis disparaissent. Tout de même, l'histoire de ces deux femmes et un homme se croise tout au long du récit avec l'histoire de Tringlot ce qui confirme leur importance.

Le lecteur retrouve la trame de l'amour de la baronne envers Murataure et la mort mystérieuse du baron dans la suite du récit quand Tringlot arrive au château de Quelte. Il se décide à rester là-bas, avec Casagrande, et, comme la baronne habite avec le médecin dans le château, Tringlot la rencontre inévitablement. Cependant, Tringlot ne tombe pas amoureux de la baronne ce que pourrait suggérer le début de l'histoire. Le lecteur apprend la suite et la fin de l'histoire de la baronne et de Murataure, mais Tringlot n'y participe pas.

Par contre, le personnage qui joue un rôle important dans l'histoire du personnage principal, c'est l'Absente qui ne prononce pas un seul mot dans tout le roman mais qui fascine et attire Tringlot. Son rôle ne s'explique à vrai dire qu'à la fin de la *Chronique* en éclaircissant en même temps, après coup et *in extremis*, la signification du comportement de Tringlot:

La forge était silencieuse mais, dans l'aveuglante lumière de midi, il aperçut sur le terre-plein cette forme immobile, telle qu'elle était l'hiver passé, debout à travers le grillage noir de la neige.

Elle était là.

«Je suis comblé. Maintenant j'ai tout», se dit-il.

Désormais, elle serait protégée contre vents et marées et elle ne savait même pas qu'il était tout pour elle.

IS, VI: 527

Le narrateur ne dévoile donc qu'à la fin l'inclination que Tringlot éprouve pour l'Absente, ce qui était pratiquement impossible de deviner au cours du récit. Ainsi, Giono utilise encore une fois dans la *Chronique* la surprise qui protège le lecteur contre l'ennui pendant la lecture.

A partir de l'analyse de la réception du personnage par le *lectant jouant* dans les *Chroniques romanesques* nous pouvons constater que le lecteur cherche dans les actes du personnage la conformité aux règles préétablies du genre. En ce sens, les *Chroniques* sont assez homogènes. Dans la plupart d'entre elles, le lecteur ne trouvera pas de modèle littéraire qu'il pourrait suivre pour prévoir la suite de l'histoire présentée par le texte. Il existe une seule exception, à savoir *Les Grands Chemins* (le modèle du roman de l'errance). D'ailleurs, cette inspiration du romancier peut découler de sa fascination pour Steinbeck mais aussi pour le roman picaresque. Par contre, dans les autres *Chroniques*, telles que: *Un Roi sans divertissement*, *Ennemonde et autres caractères* et *L'Iris de Suse*, même si l'auteur semble de premier abord utiliser le modèle du roman policier, il joue ensuite avec le lecteur en introduisant tout d'abord des éléments qui puissent suggérer l'usage de ce modèle pour dérouter ensuite le lecteur. Cette technique témoigne incontestablement de la stratégie du romancier qui lutte contre l'ennui pendant la lecture.

Le deuxième élément qui permet au *lectant jouant* de participer au jeu de prévisibilité de la suite de l'histoire racontée dans le roman est la présence des scénarios communs et intertextuels, autrement dit du «vraisemblable» qui découle de l'expérience du lecteur. Toutes les *Chroniques* sont basées sur le même modèle, c'est-à-dire le lecteur n'est pas capable de deviner quelle sera la fin du roman. Cette technique est visible avant tout dans *Les Âmes fortes* dans les-

quelles Giono n'introduit pas tout de suite la trame centrale concernant la vie de Thérèse mais présente plusieurs histoires qui ne permettent pas au lecteur de déduire un rôle important de ce personnage-là. Il en est de même avec *Ennemonde* : la multitude de personnages et d'événements ne suggère pas au lecteur l'importance du personnage éponyme.

Tous ces éléments font que le lecteur est invité par l'écrivain à la lecture, ce qui est par ailleurs conforme à la devise de Giono qui avait toujours pour but de raconter tout simplement des histoires et, comme un bon conteur, il sait comment intéresser le lecteur.

Le lecteur interprétant

Un Roi sans divertissement, se compose en fait de deux parties : rappelons que la première se concentre sur Langlois en tant que représentant de la loi (néanmoins ce modèle est plus tard perturbé), et ensuite dans la deuxième partie, il s'installe dans le village pour de bon et devient ainsi présent dans la vie des autres.

La bipartition est visible également dans la manière de présenter le personnage. Suivant les propos de V. Jouve et de Ph. Hamon, ce sont le « faire » et l'« être » qui permettent au *lectant interprétant* de se faire une image du personnage et de le juger. Or, la manière de présenter l'*être* dans cette *Chronique* est assez particulière. Langlois apparaît à la vingt-troisième page et c'est ainsi que l'auteur l'introduit :

Malgré le temps bouché et l'état des routes qui permettaient mal les voyages rapides, il dut y avoir tout de suite un échange assez vif d'estafettes entre les casernes de Mens et de Monetier car, dès onze heures de la nuit, arriva au village, en plus des quatres émissaires qui la guidaient, une petite compagnie de six gendarmes à cheval, avec armes et bagages et un capitaine nommé Langlois.

Roi, III : 476

Cette première apparition du personnage n'est pas suivie d'une description détaillée de l'apparence physique du personnage, comme

dans le modèle «classique»²⁶ du roman. En plus, Langlois n'apparaît dans le texte que sous son nom, donc le lecteur ne connaît pas le prénom du personnage en question ce qui favorise une certaine distance entre les deux. Juste après cette mention de Langlois, le narrateur attire l'attention du lecteur sur l'habit du personnage. Le lecteur ne connaît donc pas le visage de Langlois, par contre, il peut se faire une image de son costume professionnel :

Malgré cette longue pipe en terre, des pantoufles fourrées et une casquette en poil de bichard dans laquelle il abritait ses oreilles, Langlois était un sacré lascar. Il éclaira un peu les choses; d'un jour sinistre, mais d'un jour.

Roi, III: 476

Soulignons que la première partie du roman qui est consacrée à la poursuite de M.V. et qui finit par le meurtre de ce dernier, ne contient pas beaucoup d'autres descriptions du corps ou bien de l'habit de Langlois et, même si elles apparaissent, il arrive qu'elles soient

²⁶ Dans notre analyse, nous utilisons le terme «classique» dans l'acception hamonienne. Rappelons d'après Ph. Hamon, que plus le texte est «classique», plus il remplit les vides sémantiques. Le vide sémantique est rempli de définitions, descriptions et portraits. Au fur et à mesure que le texte se déroule, l'auteur a tendance de raccourcir l'étiquette (descriptions et portraits → nom propre → pronoms et substituts). Hamon souligne l'importance du portrait en prétendant que c'est dans la description que se cache le plus de «sens» du personnage, c'est aussi elle qui rend le texte plus lisible et qui permet une certaine interprétation, et il propose de placer la conjonction personnage-description sous le signe de la motivation à tous les sens de ce mot: *un sens sémiologique* — les relations entre le personnage et le non-personnage, donc avec une description de milieu entre autres, ce qui permet d'échanger les qualifications du personnage avec celles du milieu; *un sens «psychologique»* — la cohérence de l'histoire du personnage qui se fait grâce aux indices prospectifs ou rétrospectifs et qui permet d'expliquer les actes du personnage par des liens de cause à effet; *un sens anthropologique* — l'influence du milieu sur le personnage et ses actes; *un sens technique, littéraire* — introduire la description dans le récit c'est la justifier en quelque sorte; cf. Ph. Hamon: *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: R. Barthes et al.: *Poétique du récit*. Paris: Seuil 1977, p. 144.

mises entre parenthèses. On peut prétendre que J. Giono évite un tel type de description qu'on pourrait appeler traditionnel.

Par contre, la deuxième partie d'*Un Roi...* attire l'attention du lecteur, ou plus précisément du *lectant interprétant*, sur l'aspect physique du personnage principal. L'usage de la description peut être expliqué dans ce cas-là par le fait que les événements qui sont décrits dans cette partie se passent plus tard et il s'agit de renforcer l'illusion de la longueur du temps ainsi que d'accentuer le changement du personnage non seulement sur le plan physique mais également sur le plan mental. Ainsi le narrateur constate-t-il qu'«il fallut faire effort pour reconnaître Langlois qui retournait chez nous. Il est vrai qu'il était changé» (*Roi*, III: 504). Toutefois, ces constatations concernant Langlois ne sont pas très précises et se limitent le plus souvent aux phrases du type: «Il était en effet bien changé» (*Roi*, III: 505).

Dans la deuxième partie, le narrateur s'arrête un peu plus longtemps sur l'habit du personnage, ce qui fait partie, selon Ph. Hamon²⁷, de l'«être» du personnage et facilite l'analyse de l'effet-idéologie. Le narrateur souligne la manière de s'habiller de Langlois comme dans le fragment suivant:

D'ailleurs, on s'était rendu compte que la redingote, quoique sans fioritures, était de drap fin; qu'elle pouvait être remplacée par une veste de buffle, plus souple qu'un linge; que les culottes étaient de droguet de montmélian ou d'un velours d'Annecy à faire loucher. Il avait encore des bottes impeccables qu'il salissait imperturbablement; qui lui faisaient le pied plus petit que celui d'une femme [...].

Roi, III: 506²⁸

²⁷ Rappelons, suivant le propos de Ph. Hamon, qu'«il n'y pas évaluation en norme que là où il y a un sujet en relation médiatisée avec un autre actant». Hamon utilise le terme d'*effet-idéologie* qui, selon lui, apparaît dans le texte à travers des *appareils normatifs*. Ceux-là peuvent être définis comme lieux d'une *évaluation*, ou d'une *modalisation*. Quant à l'évaluation, elle est définie comme une sorte d'introduction dans le texte d'un savoir ou d'une compétence normative du narrateur ou du personnage évaluateur; cf. Ph. Hamon: *Texte et idéologie*. Paris: PUF 1984, p. 219 et suiv.

²⁸ Ajoutons que l'on peut retrouver une certaine ressemblance entre le rôle de l'habit de Langlois, le distinguant des villageois et soulignant sa fonction,

L'évocation du visage du personnage principal n'apparaît que vers le milieu du roman quand le narrateur relate que « [c]e visage silencieux et froid, ces yeux qui regardaient, on ne savait quoi à travers les montagnes, recouvraient sans doute la mécanique à calculer sans calcul » (*Roi*, III: 525).

Si le *lectant interprétant* devait juger le personnage de Langlois uniquement à travers son « être », cette évaluation serait difficile. Néanmoins, l'évaluation normative ne se borne pas à l'« être » du personnage, elle contient également son « faire »²⁹. Et c'est justement le « faire » de Langlois qui est présenté dans le texte de la manière la plus ample, quoique mystérieuse à ce moment du récit.

Parmi les quatre modalités, le **savoir-faire** est le plus représenté dans le texte. Tout d'abord, dans la première partie de l'œuvre, quand Langlois a pour tâche de trouver l'assassin, c'est sur cet aspect de la personnalité du personnage que le narrateur attire le plus d'attention³⁰. Ainsi, juste après être arrivé au village, Langlois se fait connaître comme un vrai professionnel qui connaît son boulot et qui donne de la sécurité aux autres ce qu'il prouve dans son discours aux villageois :

Ce qu'il me faudrait savoir, dit-il, c'est pourquoi on les tue et pourquoi on les emporte? Ce n'est pas pour voler? Ce n'est pas des assassinats de femmes puisque Bergues et, d'ailleurs, Ravanel Georges...

Roi, III: 447

et l'habit d'Angelo Pardi qui, surtout grâce à ses « bottes de cuir fin », se distingue des autres comme aristocrate.

²⁹ Expliquons d'après l'auteur du *Texte et idéologie* que le discours évaluatif dans le texte se concentre sur deux aspects principaux du personnage : son « être » d'une part, c'est-à-dire le résultat d'un « faire » passé, ou un état permettant un « faire » ultérieur, et son « faire » (ses actes) de l'autre. Ainsi une évaluation normative s'effectue à l'aide des relations privilégiées : celles entre des sujets et des objets, entre des sujets et des sujets, c'est-à-dire celles qui consistent en manipulation d'outils, en manipulation de signes linguistiques, en manipulation de lois, et en manipulation des canons esthétiques. Autrement dit, il s'agit de l'analyse des quatre savoirs : savoir-faire, savoir-dire, savoir-vivre et savoir-jouer.

³⁰ L'écrivain lui-même souligne l'importance de la fonction de Langlois en admettant dans une interview que celui-ci est un roi qui distribue la justice comme les rois ; cf. J. Chabot : *Giono: L'Humeur belle*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence 1992, p. 425.

Parfois, comme le prouve Ph. Hamon³¹, le personnage peut être évalué à travers un objet. Tel est également le cas de Langlois. Comme un policier professionnel, il a prédilection pour les armes, son outil de travail, ce que confirme le fragment suivant :

Il avait de fort belles armes. Il en prenait grand soin. La tradition est restée: pour un fusil qui est nickel on dit encore qu'il est Langlois. Il aligna ses pistoles sur une table de marbre, à côté de lui. Il les graissa, les essuya, fit jouer les ressorts à vide, il en lima soigneusement les détentes: «Ça part au millimètre», dit-il.

Roi, III: 482

Cette évaluation à travers l'objet est intéressante du fait que c'est l'objet même qui obtient le nom du personnage, donc d'une part, le personnage est évalué à travers l'objet, et de l'autre, c'est l'objet qui ajoute de la valeur au personnage.

Le travail de Langlois consiste à poursuivre l'assassin, donc il est indispensable que le savoir-faire de ce personnage soit analysé par ce biais. Il faut dire que le texte abonde en fragments qui soulignent la compétence de Langlois. Or, il arrive parfois que ses actes dépassent les activités prévues par l'image que le lecteur peut avoir du travail d'un gendarme. Tel est le cas, entre autres, de la scène à l'église où Langlois croit avoir compris le comportement de M.V.: «Langlois était à ce moment-là tellement près de connaître toute la vérité [...]» (*Roi*, III: 484) constate le narrateur sans l'expliquer. Le spectacle de la messe amène Langlois à comprendre les motifs des assassinats de M.V. Cependant, il n'est pas capable de l'expliquer (*Roi*, III: 485). Tout d'abord, cette lucidité du personnage principal peut être traitée par le lecteur comme la qualité de Langlois. Il se montre comme un policier doué et habile, capable de saisir instinctivement le vrai motif de l'assassin qu'est l'assouvissement du besoin viscéral de divertissement. Toutefois, la suite introduit la discordance dans l'évaluation: le curé qui parle à Langlois de sa découverte sur les motifs du comportement de M.V. affiche sa méfiance et même la peur: «Vous m'effrayez, dit M. le curé» (*Roi*, III: 486).

³¹ Ph. Hamon: *Texte et idéologie...*, pp. 183—184.

Ainsi Langlois démontre son mépris envers le système de valeurs communément admises, dont le représentant est le curé. Cette scène est d'autant plus significative qu'elle fait déjà allusion au « divertissement » qui apparaît dans le titre et que Langlois recherche dans plusieurs activités. Langlois n'est donc pas uniquement un excellent professionnel mais également celui qui, grâce à ses dons, est capable de prévoir les actes du criminel et de le comprendre.

Suivant les propos de Ph. Hamon, on peut parler dans ce cas-là de la « polyphonie évaluative »³² car d'une part le lecteur obtient l'image du personnage qui connaît ses devoirs et qui possède un savoir-faire extraordinaire, mais, d'autre part, le personnage dépasse les frontières exigées par son travail et son rôle, et peut même inquiéter le lecteur.

Pourtant, le narrateur continue de présenter le savoir-faire de Langlois comme impeccable, notamment pendant la poursuite de M.V. et la visite à Chichiliane. Celui-ci entre dans la mairie avec une aisance qui impressionne les autres, ordonne et devient un homme ferme, décidé à tout, qui néglige les formalités exigées par la loi (cf. *Roi*, III: 501).

La scène qui introduit encore une fois la discordance dans l'évaluation de Langlois est celle qui finit la poursuite de M.V. En voilà un fragment :

Nous sommes restés ainsi un petit moment face à face, à travers cinquante mètres. Puis Langlois s'est avancé, pas à pas, jusqu'à être à trois pas en face de l'homme. Là, ils eurent l'air de se mettre d'accord, une fois de plus, l'homme et lui, sans paroles. Et, au moment

³² Rappelons que Ph. Hamon la caractérise comme une certaine ambiguïté évaluative qui est causée non seulement par la construction ambiguë de la parole d'un personnage (ex. début positif, fin négative, ou inversement, ce qui amène le lecteur à se poser la question : quelle sera la suite de l'histoire d'un tel personnage ?), mais également par une discordance entre le fond et la forme, entre le personnage qui produit la parole et la parole elle-même, etc. L'ambiguïté de la parole est parfois encore accentuée lorsqu'apparaît un personnage de l'interprétant qui effectue l'évaluation de la parole des autres mais qui le fait en augmentant la discordance. Ph. Hamon appelle une telle situation « une *mise en polyphonie évaluative* de la parole des personnages » ; *ibidem*, p. 138.

où, vraiment, on n'allait plus supporter d'être là, où l'on allait crier : « Alors, qu'est-ce que vous faites ? », il y eut une grosse détonation et l'homme tomba. Langlois lui avait tiré deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains, en même temps.

Roi, III : 504

Le fragment cité ci-dessus témoigne de la complexité qui découle de l'analyse évaluative du savoir-faire de Langlois. D'une part, celui-ci réussit puisqu'il retrouve M.V. D'autre part, cependant, la solution qu'il choisit est surprenante pour le lecteur. Au lieu de livrer l'accusé à la justice, le gendarme fait la justice lui-même. Pourtant, le narrateur où, plus précisément, Frédéric II, dont les paroles sont relatées par le narrateur, est plein d'admiration pour Langlois. Ainsi est née la « polyphonie » dans l'évaluation car même si la manière de parvenir à un but (M.V. ne va plus tuer, car il est mort) peut être jugée négativement, le résultat est positif et le but est atteint. En plus, le narrateur ne donne pas de commentaire, mais il se sert des paroles de Frédéric ce qui permet d'introduire le personnage-évaluateur celui-ci n'étant pas, sans aucun doute, objectif comme le personnage impliqué dans les événements, et même, fasciné par le capitaine. Cette « polyphonie évaluative » semble être encore plus grande dans la suite de l'histoire.

Rappelons qu'après avoir démissionné, suite à la mort de M.V., Langlois revient au village et devient commandant de l'ouvèterie. Ce poste est traité par les autres comme quelque chose de bizarre car « on avait bien vu dernièrement un lieutenant de l'ouvèterie [...] mais on n'avait jamais vu de commandant » (*Roi*, III : 505—506). Quoiqu'étonnant pour les autres, il devient quand même la source de fierté chez eux. Le personnage principal est donc encore une fois évalué d'une manière positive même si après le meurtre de M.V. l'impression aurait pu être différente.

Les mêmes villageois qui racontent toujours l'histoire de Langlois soulignent aussi leur respect envers le commandant grâce auquel ils ont pu vivre tranquillement sans avoir peur de l'assassin. Langlois est alors jugé positivement par les autres, ce dont témoigne, d'ailleurs, un fragment suivant :

On ne pouvait pas oublier tout de suite ces temps où nous avons été, pour ainsi dire, comme des moutons dans les claies pour M.V. C'est à ce moment-là qu'il fut très rassurant de voir de la lumière à la fenêtre de Langlois.

Roi, III: 522

Giono introduit dans cette *Chronique*, une fois de plus, la «polyphonie normative». Or, il s'avère que le personnage principal qui donne tant d'assurance aux villageois, ne fait que «des choses les plus ordinaires du monde» (*Roi*, III: 522). Le lecteur se trouve donc mis devant une information contradictoire: d'une part, il apprend comment le personnage et son travail sont estimés par les autres, d'autre part, il paraît que ce même travail n'est pas du tout extraordinaire. Une telle polyphonie peut aboutir, comme le constate Ph. Hamon³³, à la neutralisation de l'évaluation du personnage en question aux yeux du *lectant interprétant*.

Disons que cette alternance de l'évaluation positive et négative est propre à toute cette *Chronique* qui se caractérise par une certaine symétrie. Dans la première partie du roman, c'est M.V. qui est poursuivi par Langlois, et c'est grâce à cette poursuite que le *lectant interprétant* est capable de se faire une image sur le savoir-faire du personnage du justicier, tandis que dans la deuxième partie, c'est la poursuite du loup qui s'appuie sur le même schéma. Ainsi la tâche de Langlois acquiert-elle de l'importance due à la ressemblance entre les deux actions et, ce qui en résulte, à l'évaluation du travail de Langlois. Même le narrateur qui est l'un des personnages participant à la battue au loup souligne la fascination propre à tous les habitants du village. En voilà un exemple:

Dès six heures nous étions tous là, quatre-vingts hommes: père, fils, frères et grands-pères, ravis d'entendre notre Langlois se débrouiller dans tous nos lieux-dits, nos vallons, nos crêtes, nos haberts, nos jas, et nos pistes les plus secrètes. Pas une erreur, pas un mot de trop, pas une forêt qui soit prise pour une autre: chaque chose à sa place, chaque itinéraire balisé pire que pour une revue royale. Les pas tracés d'avance, les repos indiqués, les sonneries de cors marquées non seulement dans la minute mais dans l'endroit où elles devaient éclater.

³³ Ibidem, p. 114 et suiv.

Et si nous avions cru que notre Langlois avait oublié nos noms, ah ! Nos noms et notre parentage (auxquels nous tenons comme à la prunelle de nos yeux) sus sur le bout du doigt !

Roi, III: 525—526

Ce fragment témoigne d'un certain rapprochement de Langlois des villageois, qu'il connaît parfaitement par leurs noms, prénoms, etc. C'est la nouveauté dans leurs relations réciproques. Cette scène fait penser à la bataille quand le commandant a l'habitude d'encourager ses soldats. Plus tard, déjà pendant la battue, Langlois revient sur sa position qui l'isole des autres. L'image positive de Langlois est encore renforcée par des évaluations directes de la part du personnage-évaluateur, du type: «On le buvait des yeux le Langlois. Ça, c'était un homme!» (*Roi*, III: 526), ou bien: «on a rêvé les yeux ouverts à cet homme qui nous connaissait comme sa poche et qui ne consentait jamais à nous sourire» (*Roi*, III: 526).

Quant à la comparaison des moyens que le personnage choisit pour parvenir au but, il semble que ces premiers soient même excessifs par rapport au résultat que le personnage veut obtenir ce qui permet de voir l'engagement de Langlois dans le travail. D'autre part, il ne faut pas oublier que la relation des faits effectuée par un personnage-évaluateur ou bien des personnages-évaluateurs³⁴ participant aux événements peut être quelque peu exagérée. Nous avons déjà souligné la subjectivité découlant du récit à la première personne. Toutefois, la suite explique cette exagération. Il s'avère que le loup, donc la vraie raison de la poursuite, n'est pas traité comme un simple animal, mais il est prénommé par les autres *Monsieur*; ce qui fait penser au Monsieur V, le synonyme du mal. Cette appellation souligne également le rôle de Langlois qui est à la hauteur de son adversaire et qui le tue finalement. Ainsi le résultat positif du travail influence du même signe le personnage évalué car Langlois est ici présenté comme le personnage positif qui vainc le mal.

³⁴ Comme l'auteur utilise la forme «on», le lecteur n'est pas capable de décider s'il s'agit d'un seul narrateur ou bien d'un groupe de personnages-évaluateurs.

La scène de la battue au loup ne finit pas la présentation du savoir-faire du personnage principal. Une fois de plus, le romancier alterne l'évaluation du personnage en changeant le personnage-évaluateur. Cette fois-ci, c'est Saucisse qui commence à raconter sa version et sa vision des faits et qui détruit l'image positive de Langlois. Tout d'abord, elle contredit le narrateur précédent selon lequel Langlois était un homme extraordinaire. Selon elle, par contre, «c'était un homme comme les autres» (*Roi*, III: 546). Cette citation est d'autant plus importante qu'elle fait penser également à M.V., autrement dit, Monsieur Voisin³⁵, qui est aussi «un homme comme les autres». Ainsi le lecteur obtient par analogie une information que Langlois, comme tous les autres, comme chacun, est atteint du mal. En plus, la battue au loup, qui était un événement hors commun pour les autres, est présentée d'une manière tout à fait différente par une amie de Langlois. Elle transmet une information énigmatique à propos de la poursuite du loup: «Il se rendait pas compte que ça n'était pas une solution» (*Roi*, III: 551). Cette phrase introduit donc encore une fois l'opinion contradictoire par rapport à la précédente: un événement important pour les autres n'est pas tel aux yeux de Saucisse. D'ailleurs, Saucisse comme une femme qui a de l'expérience avec les hommes grâce à son métier est consciente du fait que tous les hommes sont comme les autres, il n'y a pour elle rien d'étonnant.

Ce personnage-évaluateur ajoute encore d'autres éléments à ce jugement qui ne permettent pas de percevoir Langlois de la manière univoque. C'est le cas, entre autres, de la visite chez la brodeuse qu'on devine être la veuve de M.V., pendant laquelle il regarde le portrait de M.V. (nous y reviendrons plus tard). Il éprouve des remords envers la veuve. Un tel comportement chez l'homme qui était gendarme et dont le rôle consistait à trouver l'assassin peut être

³⁵ Cette appellation symbolique apparaît dans le manuscrit du roman; cf. L. Ricatte: *Notice d'«Un Roi sans divertissement»*. In: III, p. 1318. Comme le souligne L. Ricatte, Langlois devient d'ailleurs «le double de M.V., dès l'instant qu'il est séduit par le même genre de beauté». Ibidem, p. 1321. P. Citron ajoute que M.V., M. Voisin, c'est aussi prochain, c'est n'importe qui, donc chacun peut devenir M.V.; cf. P. Citron: *Giono 1895—1970*. Paris: Seuil 1990, p. 404.

étonnant, et brouille encore une fois l'évaluation du savoir-faire de Langlois.

Parmi les modalités, le **savoir-dire** du personnage principal d'*Un Roi sans divertissement* est aussi fort intéressant à analyser. On peut l'analyser grâce aux «prises de parole»³⁶ de Langlois lui-même, en prenant en considération les moments pendant lesquels il parle et le résultat provoqué par ses paroles, mais aussi grâce aux évaluations des autres personnages.

Premièrement, les «prises de parole» du personnage lui-même ce sont avant tout des énoncés sur son travail. Ainsi, quand il prend la parole pour la première fois, il réprimende les habitants du village de la manière stricte: «Je n'y peux rien, je ne suis pas Dieu et vous êtes de sacrés imbéciles. Je vous ai dit et répété: "Ne sortez pas seuls, même en plein jour"» (*Roi*, III: 478). Les paroles de Langlois sont donc décidées et les autres les traitent comme un ordre.

L'image d'un homme dont les paroles sont résolues et autoritaires est brisée par la scène pendant laquelle Frédéric II, qu'on croyait mort, revient après avoir poursuivi M.V. Voilà le fragment de cette scène:

Langlois, sautant de sa chambre, tomba dans la cuisine, debout, un pistolet dans chaque main. Et, au bout également de vingt secondes à regarder Frédéric II en silence, il réussit à dire très bêtement, d'une petite voix enfantine:

— Alors, tu n'es pas mort?

Plus que tout le reste, cette bêtise, cette petite voix d'enfant, venant de Langlois, impressionnèrent fortement Frédéric II [...].

Roi, III: 498

Nous avons déjà parlé de la «polyphonie évaluative» dans la présentation du savoir-faire de Langlois. Tel est également le cas de son savoir-dire ce que confirme cette scène-là. Ainsi le personnage acquiert-il une dimension plus humaine.

³⁶ Il peut s'agir aussi bien des paroles d'un personnage sur un autre personnage que sur le monde. «La prise de parole» coïncide souvent avec «la prise de pouvoir» par le personnage, le moment qui peut devenir le moment «fort» ou «faible» de l'histoire de celui qui parle; cf. Ph. Hamon: *Texte et idéologie...*, p. 128.

Toutefois, juste après ce moment de faiblesse, Langlois revient à soi et devient de nouveau un capitaine autoritaire. Il confirme sa force pendant la poursuite de M.V. quand les participants de cette escapade l'écoutent sans dire un seul mot. Langlois ressemble même à un général qui dirige une action militaire (d'ailleurs, comme il dit lui-même : «à la guerre comme à la guerre» — *Roi*, III : 501). Ses paroles sont même agressives. La «voix enfantine» de l'officier est vite oubliée par le *lectant interprétant*.

L'évaluation du savoir-dire de Langlois par les personnages-évaluateurs n'est pas la même tout le temps. La division du roman en deux parties est visible également dans ses paroles. Ainsi, le narrateur — personnage-évaluateur constate-t-il :

Du temps de la chose, il nous avait fait pas mal de discours, soit pour nous rassurer, soit pour nous *passer des savons*. Maintenant, il ne parlait presque pas.

Roi, III : 506

Pourtant, les villageois sont capables de trouver toujours un brin de sympathie dans la voix de Langlois, même si c'est seulement la parole dirigée à son cheval (*Roi*, III : 508). En général, les autres personnages n'ont pas beaucoup d'occasions à écouter la voix de Langlois, et, s'ils jugent ses paroles de la manière positive, c'est surtout grâce à Saucisse. C'est aussi à elle que Langlois dirige «son premier mot de gentillesse» (*Roi*, III : 520).

Les conversations avec cette femme expérimentée par la vie constituent donc un groupe à part parmi les énoncés de Langlois, et c'est grâce à elle que le lecteur peut connaître un peu les pensées et le caractère de ce dernier qui s'avère être un homme replié sur lui-même et qui n'aime pas parler de sa propre vie. Ainsi Saucisse devient-il le personnage-évaluateur principal, avant tout dans la deuxième partie du roman. Parmi les dialogues entre Saucisse et le capitaine, un semble être particulièrement important, celui qui traite du mariage de Langlois. En voilà un extrait :

— Je vais me marier, me dit Langlois.
[...]

- C'est une bonne idée, dis-je.
- Ça ne sera une bonne idée que si tu t'en occupes, dit-il.
- [...]
- M'en occuper, comment?
- Trouve-moi quelqu'un.

Roi, III: 582—583

Les paroles du personnage principal sont tout d'abord présentées directement, puis elles sont relatées par une amie du capitaine de la manière suivante:

Je racontai très simplement ce petit après-midi d'hiver et la façon de faire de Langlois m'annonçant son désir de se marier. Je reproduisais tout: ses petites phrases qui ne disaient rien et moi, par conséquent, les petites phrases de mon quant-à-moi.

Roi, III: 588

Le *lectant interprétant* est donc encore une fois confronté à la divergence d'opinions, car après l'évaluation positive due à la relation du narrateur précédent (les paroles de Langlois en tant que capitaine strict et autoritaire), maintenant, grâce à la relation de Saucisse, il obtient une image de Langlois en tant que personnage incapable de parler de ses propres sentiments et émotions et qui utilise le même style militaire dans n'importe quelle conversation. J.-F. Durand est d'avis que Langlois, caractérisé par les autres comme «cassant», ne peut plus rien apprendre sur les autres et sur lui-même. En plus, il se méfie du langage, car c'est, selon lui, «un cérémonial de plus, vide et sonore»³⁷.

Comme le constate Ph. Hamon³⁸, l'évaluation de la parole du personnage romanesque s'effectue aussi grâce à lui-même. Or, de tels moments sont rares dans *Un Roi*... Une seule scène pendant laquelle Langlois juge ses propres mots est celle avec le curé à qui le capitaine dit: «Je ne sais pas encore très bien ce que je veux dire» (*Roi*, III: 486). Après cette conversation, Langlois «eut tout

³⁷ J.-F. Durand: *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 2000, p. 399.

³⁸ Ph. Hamon: *Texte et idéologie*..., p. 125.

de suite l'impression d'avoir dit une incongruité» (*Roi*, III: 486). Ainsi, le personnage juge ses propres mots négativement et en même temps c'est le narrateur qui le juge de la même manière.

Le **savoir-jouir** du personnage analysé permet l'évaluation de sa grille esthétique. Parmi les types de ce savoir, c'est le savoir-voir, donc la description de la manière de regarder, qui caractérise le plus Langlois. Pour la première fois, le capitaine se laisse fasciné par les lumières dans l'église pendant la messe de Noël. Voilà l'ampleur de son admiration:

Langlois avoua plus tard avoir été fortement impressionné par les candélabres dorés, les cierges entourés de papier d'étain et les belles chasubles exposées dans la sacristie.

Roi, III: 483

En présentant le regard du personnage, l'auteur tient apparemment avant tout à l'intensité avec laquelle le capitaine dévore des yeux le décor de l'église qui semble très ordinaire pour les autres, au moins pour le curé. Ainsi, le *lectant interprétant* rencontre une certaine contradiction entre la manière de regarder et l'objet regardé.

Cette intensité avec laquelle Langlois regarde certains objets, qui, normalement, ne suscitent pas tant d'intérêt, accroît encore avec le temps. Cette fois-ci, le personnage est fasciné par les vêtements liturgiques et l'ostensoir. Le lecteur peut être intéressé tout d'abord par sa manière de regarder. Il faut rappeler que le capitaine observe les objets en cachette, par les grilles d'une fenêtre: «[...] Langlois avait encadré son visage dans un carré des barreaux et regardait très attentivement» (*Roi*, III: 512). Cette manière bizarre d'observer est difficile à comprendre si l'on prend en considération l'objet regardé: les vêtements sacerdotaux. La suite de la scène suggère que Langlois regarde aussi l'ostensoir, mais la visite chez M. le curé, le seul à pouvoir le montrer au capitaine, n'est pas décrit par le narrateur.

La présentation du regard de Langlois continue par la suite de l'histoire. Une des scènes significatives est celle pendant laquelle le

capitaine oblige Saucisse et Mme Tim à faire une commande chez la brodeuse. Pendant cette visite, Langlois se cache dans un fauteuil et contemple le portrait d'un homme. Le lecteur peut deviner facilement qu'il s'agit du portrait de M.V. Il est à noter que Langlois regarde le tableau de la même manière que les objets précédents, donc il est fasciné, obsédé même par la personne représentée sur le portrait, il la contemple « jusqu'à se gonfler les yeux », comme souligne Saucisse (*Roi*, III : 565), et il le fait en cachette.

La scène qui constitue d'une certaine manière le point final du spectacle de regard de Langlois est celle pendant laquelle le capitaine ordonne à l'une des villageoises, Anselmie, de tuer une oie. Voilà la relation de la femme :

J'y ai donné l'oie. Il l'a tenue par les pattes. Eh, bien, il l'a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment, il me l'a rendue. [...] Alors, je me suis mise à la plumer. Quand elle a été plumée, j'ai regardé. Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie. [...] Est venu cinq heures. La nuit tombait. Je sors prendre du bois. Il était toujours là au même endroit.

Roi, III : 605

L'événement relaté par Anselmie a lieu juste avant la mort suicidaire de Langlois et constitue une sorte de culmination dans l'évolution du personnage³⁹. Pourtant, cette évolution n'est montrée que de l'extérieur. Ainsi le *lectant interprétant* est-il obligé de juger lui-même le personnage à travers le regard fasciné de Langlois. Or, il paraît que ce regard possède une signification majeure, car, comme le souligne L. Ricatte, « c'est pour cela que Saucisse retrouve dans ses yeux *une tristesse infinie* » (*Roi*, III : 548).

L'évaluation normative du personnage principal d'*Un Roi sans divertissement* est également possible grâce à son **savoir-vivre**,

³⁹ L'écrivain apporte aussi une explication de l'évolution du personnage principal en mettant l'accent avant tout sur l'impossibilité de se divertir lui-même, ce qui amène Langlois à se tuer ; cf. une interview avec J. Giono publiée dans : J. Chabot : *Giono : L'Humeur belle...*, pp. 427—428.

autrement dit, grâce à l'attitude du personnage envers les lois et les codes, ainsi que grâce à ses relations avec la collectivité. La scène de la poursuite de M.V. par Langlois est ici significative. Voilà comment le capitaine réagit quand un gendarme lui demande un document confirmant la légalité de l'action :

— Quel papier? tonna Langlois. Alors, vous croyez que je vais attendre le retour de l'estafette? Vous vous imaginez que j'ai besoin d'un papier du procureur royal pour aller me promener dans les bois et me faire accompagner par deux hommes parce que j'ai peur de la nuit?

Roi, III: 500

Puis, il continue dans la conversation avec Frédéric :

— On est en contrebande, dit-il. En plus de ça, qu'il me dit, il y a des lois, Frédéric. Les lois de paperasse, je m'en torche, tu le vois, mais les lois humaines, je les respecte. Et il y a une de ces lois humaines qui dit: On ne doit arrêter personne, même pas les plus grands criminels, entre le coucher et le lever du soleil. D'abord. Ensuite, je ne dois pas te cacher, on n'est pas dans une très belle situation. Tu n'as pas de témoin.

Roi, III: 501

Langlois démontre donc le mépris envers les lois codifiées qui exigent des papiers. Une attitude peut être surprenante pour le *lectant interprétant* qui juge «la compétence éthique»⁴⁰ du personnage chargé de la fonction de l'officier et, dans ce cas-là, ce qui va de soi, cette compétence est jugée négativement. Toutefois, Langlois détruit un peu cette première image en prétendant qu'il observe les lois humaines. De cela résulte que le personnage n'est pas totalement dépourvu de morale, mais qu'il est fidèle à celles parmi les lois qu'il choisit lui-même. Le signe de l'évaluation est neutralisé.

Comme dans les modalités précédentes, dans le cas du savoir-vivre J. Giono propose aussi une image complexe du personnage principal qui change constamment au fur et à mesure de la lecture. Ainsi le lec-

⁴⁰ Cf. Ph. Hamon: *Texte et idéologie...*, p. 108.

teur obtient-il encore une fois une information qui contredit les données précédentes pendant la scène où M.V. est tué, car «Langlois lui avait tiré deux coups de pistolet dans le ventre; des deux mains, en même temps» (*Roi*, III: 504), comportement étonnant chez un officier qui est censé suivre les règles, dont la principale dit qu'il ne faut pas tirer sur une personne qui n'est pas armée, et que c'est au juge qu'il faut laisser le choix de la punition. Langlois n'observe aucune loi, en plus, après avoir tué l'assassin, il constate: «C'est un accident» (*Roi*, III: 504). Le personnage est lui-même conscient de la violation des lois, et c'est pourquoi qu'il démissionne juste après cet événement. Le signe de l'évaluation change encore une fois en signe négatif.

La nouvelle étape dans les relations avec les autres commence quand Langlois revient au village. Lui, qui avait quand même des contacts avec les autres, après être revenu, se comporte d'une manière bizarre aux yeux du narrateur et des villageois, car «(t)rois petits mots, et ça n'était ni boujour ni bonsoir et inattendus à un point qu'on fut même incapable de dire ce que c'était qu'il avait dit» (*Roi*, III: 505). Les autres commencent donc à parler avec le cheval de Langlois et non pas avec lui-même. Cette relation est significative et démontre des rapports complexes entre le capitaine et la collectivité. On ne le traite pas comme un simple animal, mais plutôt comme le substitut de Langlois: c'est à lui que tout le monde manifeste sa sympathie n'ayant pas l'occasion de la manifester à l'homme (*Roi*, III: 508). Le cheval se présente ainsi comme un idéal de Langlois, tel qu'il devrait être aux yeux des autres, par exemple, puisque Langlois ne rit que rarement, c'est son cheval qui sait rire. Cette assimilation de l'animal à son propriétaire est tellement grande que les villageois l'appellent même Langlois. Il y a quand même une grande ressemblance entre Langlois-homme et Langlois-cheval, ce dernier est très sévère envers les autres animaux comme Langlois-homme l'est pour les hommes⁴¹.

⁴¹ J.-Y. Laurichesse voit dans cette image de l'amitié homme-cheval le signe de l'humanisation de l'animal poussée à l'extrême, qui peut ressembler au rôle qu'attribue au cheval Stendhal dans son œuvre; cf. J.-Y. Laurichesse: *Giono*

Cette technique est caractéristique de la première *Chronique* et consiste à ne jamais caractériser le personnage directement, mais à utiliser non seulement plusieurs personnages-évaluateurs, mais aussi des objets appartenant au personnage.

Quant à la caractéristique de Langlois par les autres et par l'intermédiaire des relations entre lui et les autres (description indirecte), elle semble être la plus ample. Giono choisit pour les narrateurs successifs des personnages-évaluateurs qui présentent différents points de vue sur le personnage principal. Dans la première partie, Langlois est jugé positivement par les villageois grâce à son travail. La situation change un peu dans la deuxième partie quand la distance entre lui et les autres accroît. Ce décalage est présenté aussi d'une manière symbolique car Langlois bâtit un *bongalove* «dans un endroit où nous n'allions jamais, qui domine de très haut les vallées basses» (*Roi*, III : 506). Il n'est donc pas étonnant que les villageois le caractérisent sévèrement en utilisant deux mots — «monacal» et «militaire» :

Il était comme ces moines qui sont obligés de faire effort pour s'arracher d'où ils sont et venir où vous êtes ; imiter les rires et les mots auxquels vous êtes habitués ; avoir la politesse ou le mépris de ne pas trop vous surprendre. Le second mot qui dépeint bien, ensuite, comment était devenu Langlois, c'est cassant. Il était cassant comme ceux qui ne sont vraiment pas obligés de vous expliquer le pourquoi et le comment ; et ont autre chose à faire qu'à attendre que vous ayez compris.

Roi, III : 507

Une telle description faite par les personnages-évaluateurs provoque chez le *lectant interprétant* le jugement purement négatif. Pourtant, l'avis du lecteur peut changer quand les villageois expriment leur respect et admiration en se souvenant d'un grand service que le capitaine leur avait rendu. En plus, ils sont conscients du fait que Langlois est apprécié par des personnages importants de la

région, comme le procureur royal, ce qui augmente également à leurs yeux sa position (*Roi*, III: 513—514). Or, les personnages-évaluateurs ne donnent pas de jugement décisif, car eux-mêmes, ils hésitent sur la valeur sociale de ce personnage qui est « gentil de loin et méchant de près » (*Roi*, III: 520).

Par contre, les personnages qui évaluent Langlois d'une manière décisive, ce sont ses amis, donc Saucisse, Mme Tim et le procureur royal que P. Citron appelle les « rois »⁴². On peut parler même de l'opposition entre le personnage principal et les personnages qui l'entourent⁴³. Parmi eux, c'est Saucisse qui s'entend avec lui « comme cul et chemise » (*Roi*, III: 483), qui parle le plus du capitaine et de sa manière de vivre et qui le présente en utilisant son propre langage caractéristique. C'est aussi avec Saucisse que Langlois parle « de la marche du monde » (*Roi*, III: 521). Elle devient ainsi une confidente du personnage principal, même si ce n'était pas « son » Langlois ce qu'elle souligne dans les conversations avec Delphine (*Roi*, III: 545). Saucisse éprouve donc de la sympathie envers le capitaine. Cette technique est l'un des moyens caractéristiques de présenter les personnages dans les *Chroniques*. Giono ne donne jamais, par exemple par l'intermédiaire d'un narrateur, de jugement décisif sur le personnage.

Parmi les personnages qui comprennent Langlois il y a également Mme Tim et le procureur royal. Ainsi tous les quatre forment un groupe des « habiles », selon R. Ricatte⁴⁴, c'est-à-dire, le quator des « amateurs d'âmes », et, ce qui va de soi, c'est grâce à ces personnages que Langlois est caractérisé. Les amis du capitaine forment un tout assez surprenant du point de vue de leur position sociale. Toutefois, c'est cette position sociale qui caractérise indirectement le personnage principal. Nous avons déjà décrit les relations les plus proches entre Langlois et Saucisse. Pour ce qui est de Mme Tim et du procureur royal, leur amitié avec Langlois est jugée par les villa-

⁴² P. Citron: *Giono...*, p. 405.

⁴³ Cf. Y.-A. Favre: *Giono et l'art du récit*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur 1977, p. 112.

⁴⁴ L. Ricatte: *Notice d'«Un Roi sans divertissement»...*, p. 1310.

geois positivement, ce qui influence évidemment le marquage du jugement du *lectant interprétant*. Voilà le fragment qui confirme l'attitude des villageois :

La visite que faisait ce procureur royal n'était destinée ni au capitaine ni au commandant. On avait l'impression (d'après Saucisse) qu'elle était destinée à un bon ami ; un ami à qui on n'avait rien à refuser.

Roi, III : 515

Le procureur est renommé pour être un « profond connaisseur des choses humaines », un « amateur d'âmes » (*Roi*, III : 547), et comme tel, il s'intéresse beaucoup à Langlois. Qui plus est, il passe le temps en compagnie du capitaine comme s'il voulait le protéger. De cette manière, encore une fois, Giono joue avec le lecteur en ne donnant pas de description exacte du personnage principal.

Langlois n'est jamais montré de l'« intérieur », comme le constate Ricatte. On peut tenter une constatation que la description du savoir-vivre du personnage principal est de plus en plus « extérieure ». Ce type de présentation est renforcé par la manière de présenter le capitaine par l'intermédiaire de ses amis. H. Godard⁴⁵ compare ce type de caractéristique à celle utilisée dans *Deux cavaliers de l'orage* et il constate qu'il est beaucoup plus intéressant de rapporter tout ce que font ou pensent les personnages à travers les témoins directs ou indirects, ou encore grâce aux narrateurs successifs que de la manière directe. On peut apercevoir donc dans *Un Roi...* que plus les amis s'inquiètent de Langlois, plus il s'éloigne. « On perdait Langlois », comme le constate Saucisse (*Roi*, III : 571). Pourtant, tous les quatre appartiennent à cette catégorie des gens qui comprennent Langlois et qui le jugent positivement. Y.-A. Favre⁴⁶ ajoute une opinion que Langlois reste invisible parmi ses amis, ce qui témoigne, selon lui, de la recherche par l'écrivain d'une formule intermédiaire entre le récit positif, où tout est décrit, et le récit négatif, où tout est décrit sauf le personnage principal.

⁴⁵ H. Godard : *D'un Giono l'autre*. Paris : Gallimard 1995, p. 85.

⁴⁶ Y.-A. Favre : *Giono et l'art du récit...*, p. 147.

Il convient encore d'analyser la dernière relation qui caractérise Langlois, c'est-à-dire celle qui existe entre lui et M.V.⁴⁷ Les amis du capitaine sont conscients du fait que pendant la poursuite de l'assassin, l'officier attrape la maladie de M.V. — l'ennui contre lequel il faut chercher un remède, un divertissement, ce qui éveille ensuite leur inquiétude. Cette compréhension de l'assassin pourrait être jugée négativement, comme la fascination par les meurtres, si les amis ne présentaient pas Langlois comme un homme plein de vertus. M.H. Marzougui⁴⁸ parle dans ce cas-là de l'évolution du personnage principal qui consiste dans une lente compréhension de M.V. Langlois sait que tout homme a besoin d'un divertissement pour échapper à l'ennui. Pourtant, grâce à l'assassin, Langlois comprend que l'ennui peut conduire à la nécessité d'un divertissement suprême : un crime⁴⁹. C'est pour cela que Langlois tue M.V., puis il tue le loup et trouve le plaisir à voir couler le sang. Finalement, Langlois, qui ne peut pas consentir à une telle évolution, se suicide⁵⁰.

⁴⁷ A. Not analyse les couples de deux hommes qui apparaissent dans les romans suivants : *Un Roi sans divertissement* (Langlois et M.V.), *Les Grands Chemins* (L'Artiste et le Narrateur), *Deux Cavaliers de l'orage* (Marceau et Mon Cadet) et *Le Moulin de Pologne* (le narrateur et M. de K., puis le narrateur et M. Joseph) ; cf. A. Not : *Artiste, roi, jésuite ou cavalier : le héros gionien face au sacrifice*. In : BUL 29, pp. 70—71. En ce qui concerne la première œuvre, Not parle du couple chasseur-chassé. Nous allons revenir à cette distinction des personnages pendant l'analyse des *Chroniques* suivantes.

⁴⁸ M.H. Marzougui : *Quelques réflexions sur le rapport personnages/narration dans « Un Roi sans divertissement »*. In : BUL 27, p. 107.

⁴⁹ Dans son analyse, J. Pierrot souligne l'importance de la cruauté dans l'œuvre de Giono, dont le rôle est le plus significatif dans *Un Roi*. Toutefois, la brutalité accompagne les personnages créés par l'écrivain déjà à partir de la *Colline*, par *Regain*, *Le Grand Troupeau* jusqu'à *Jean le Bleu*. Pour l'analyse détaillée cf. J. Pierrot : *La cruauté dans l'œuvre de Giono*. In : GA, pp. 203—215.

⁵⁰ J.-Y. Laurichesse voit les éléments baroques entre autres dans la présentation de la mort de Langlois qui apparaissent déjà, selon lui, dans la manière de décrire le hêtre dans lequel l'assassin a caché les cadavres, ainsi que dans la manière de décrire l'ostensoir et la messe de minuit ; cf. J.-Y. Laurichesse : *Un énorme éclaboussement d'or. Tentative de restitution d'un retable baroque*. In : ENC, pp. 211—223.

J.-F. Durand constate que Langlois risque de devenir M.V., donc «*homo mechanicus* du désir sans distance, de la violence pure»⁵¹. P. Citron explique la mort de Langlois de la manière suivante: «Il est clair que Langlois se tue pour n'avoir pas trouvé dans sa vie d'équivalent au sang versé, au meurtre (légal ou presque) de M.V.»⁵² Il énumère également plusieurs divertissements grâce auxquels le personnage veut oublier l'image du sang qui est tellement fascinant. Ce sont: la gourmandise, la fête et la femme, Delphine. Nous n'avons pas analysé la relation entre Langlois et sa femme puisqu'elle est presque effacée dans le récit. P. Citron⁵³ souligne qu'il n'y a aucun dialogue entre Delphine et Langlois. En plus, le lecteur ne la connaît que grâce à la relation biaisée de Saucisse. Ajoutons encore que le romancier lui-même explique le suicide de Langlois de la manière suivante:

«C'est là qu'il se suicide parce qu'il devient le même meurtrier car il n'y a pas suffisamment de sublimation des choses, comme le raccord entre le rouge et le blanc. S'il avait suffisamment sublimé la chose, il aurait pu devenir un personnage comme l'amateur d'âmes, tandis qu'il n'est qu'un simple bonhomme, il n'est pas plus éminent que l'assassin lui-même, il se dit: "Petit à petit je tuerais moi aussi bêtement et basement"; et c'est pour ça qu'il se tue»⁵⁴.

Bref, le savoir-vivre de Langlois est caractéristique pour la totalité des *Chroniques*, car l'auteur offre au lecteur plusieurs points de vue et ne présente jamais le personnage de l'extérieur en laissant le jugement au *lectant interprétant*.

Giono utilise dans sa première *Chronique* le procédé que Ph. Hamon appelle «la défocalisation de l'espace normatif-évaluatif du récit»⁵⁵ qui consiste à juxtaposer plusieurs évaluations pour laisser au lecteur le choix et la décision comment évaluer le personnage en question.

⁵¹ J.-F. Durand: *Les métamorphoses de l'artiste...*, p. 392.

⁵² P. Citron: *Sur «Un Roi sans divertissement»*. In: GA, p. 172.

⁵³ Ibidem, p. 174.

⁵⁴ Une interview avec Jean Giono publiée dans: J. Chabot: *Giono: L'humour belle...*, p. 426.

⁵⁵ Ph. Hamon: *Texte et idéologie...*, p. 115.

Nous avons déjà constaté que la présentation du personnage principal de la première *Chronique* se compose de deux parties, et que dans chacune d'elles Langlois est décrit différemment selon le rôle qu'il joue dans le village.

La bipartition dans la présentation du personnage principal est visible également dans *Les Âmes fortes*. Pourtant, cette fois-ci, la bipartition ne dépend pas du rôle du personnage dans l'histoire, mais elle change grâce au personnage qui décrit Thérèse dans un moment donné. Ainsi, Thérèse présentée par elle-même est différente de celle décrite par le Contre.

Commençons notre analyse par la description de l'«être» du personnage principal. Puisque le roman est construit à la base du dialogue, tout d'abord entre plusieurs femmes qui veillent le corps d'Albert, et puis entre Thérèse et le Contre, il est impossible de trouver une description de l'apparence physique du personnage en question. Bien sûr, il serait absurde, au moins invraisemblable, si Thérèse se caractérisait elle-même. Toutefois, il faut tout de suite ajouter que le Contre ne décrit pas non plus l'aspect physique du personnage. Le lecteur n'a même pas d'indices à propos du visage du personnage principal. Ainsi, cette *Chronique*, d'ailleurs comme la *Chronique* précédente, rompt avec le modèle «classique» du roman. La seule phrase qui concerne l'apparence de Thérèse apparaît uniquement à la fin du roman :

— Après cette nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose, Thérèse.

— Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose?

AF, V: 465

A part l'aspect physique, le lecteur ne connaît pas non plus l'identité de Thérèse. Il connaît seulement son prénom et sait ce qu'elle faisait avant la fuite avec Firmin, mais ce savoir est très limité, et même pas très sûr vu le mépris de Thérèse pour la vérité.

On peut donc conclure que *Les Âmes fortes* ressemblent à *Un Roi sans divertissement*, puisque l'écrivain semble éviter la manière «classique» de présenter le personnage avec la description détaillée

de l'aspect physique, du milieu d'où il vient et du récit de son passé. Le lecteur doit s'appuyer dans ce cas-là plutôt sur la présentation du « faire » du personnage en question, autrement dit, sur la portée idéologique.

Parmi les modalités le **savoir-dire** mérite particulièrement d'être analysé. Tout au long du récit, le lecteur est confronté à deux vérités : celle de Thérèse, qui raconte sa propre vie, et celle du Contre qui est de vingt ans plus jeune que Thérèse mais qui est capable d'argumenter son savoir sur les événements en s'appuyant chaque fois sur le témoignage de tierces personnes (avant tout sur celui de sa tante Junie et de sa mère). Thérèse qui a vécu tous ces événements ne se sert pas de témoins, mais elle dispose en général de trois procédés⁵⁶ :

- 1) quand le Contre nie ses paroles, elle utilise une phrase de type « Et puis, il l'a fait ! » (ceci dit à propos d'un acte fait prétendument par Firmin) ce qui empêche toute réplique étant donné qu'en tant qu'actrice et témoin oculaire des événements qu'elle relate, elle est censée être plus près de la vérité ;
- 2) quand le Contre s'appuie sur l'opinion d'un témoin, Thérèse, pour éviter le conflit, ne le nie pas, mais laisse un certain doute sur ce témoignage ;
- 3) parfois, pour montrer l'ignorance du Contre, elle se sert des détails totalement inconnus pour son interlocutrice ce qui confirme sa propre version.

Tout le récit repose sur la relation orale de la vie de Thérèse, ce qui met en relief l'importance de la parole dans *Les Âmes fortes*. Comme le constate Ph. Hamon⁵⁷ dans son modèle théorique, la parole, le savoir-dire, le langage, peut être traité comme médiateur entre un sujet individuel et un autre sujet individuel ou pluriel. Ainsi, la parole peut faciliter l'analyse des relations qu'entretiennent les personnages romanesques.

Toujours selon Ph. Hamon⁵⁸, le narrateur évalue souvent la compétence et la performance langagière d'un personnage (il s'agit

⁵⁶ Cf. J. I b a n è s : *La dérobade : Exposition du mensonge pluriel*. In : AF, p. 21.

⁵⁷ Ph. H a m o n : *Texte et idéologie...*, p. 24.

⁵⁸ Ibidem, p. 125.

ici de sa relation à autrui par la parole). *Les Âmes fortes* est une chronique qui est apparemment dépourvue de cet aspect d'évaluation du personnage, étant donné que le commentaire d'un narrateur hétérodiégétique (suivant la terminologie de G. Genette⁵⁹), qui pourrait passer pour plus objectif que celui d'un protagoniste, n'apparaît pas au cours du récit. Les personnages qui prennent la parole ne sont pas évalués par un narrateur extérieur à l'histoire ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas évalués du tout en ce qui concerne l'aspect langagier. Les deux protagonistes des *Âmes fortes*, Thérèse et le Contre, sont des narratrices intradiégétiques-homodiégétiques, étant elles-mêmes des personnages de l'histoire qu'elles racontent, ce sont donc elles qui évaluent les paroles des autres. Autrement dit, chaque fois que Thérèse prend la parole, elle évalue le savoir-dire du Contre, et il en est de même pour le Contre qui évalue les paroles de Thérèse. Cette « prise de parole » par le personnage peut être traitée comme la « prise de pouvoir »⁶⁰, c'est-à-dire les paroles prononcées par le personnage peuvent coïncider avec sa position, forte ou faible, dans un moment donné de l'intrigue. Ainsi avons-nous affaire à un moment « fort » ou « faible » de l'histoire d'un personnage en question. Ce qui attire l'attention dans le cas des *Âmes fortes*, c'est le fait que, comme nous l'avons souligné, les deux femmes présentent chacune une version totalement différente de la précédente. Le Contre écoute tout d'abord la version de Thérèse pour ensuite la mettre en doute en posant des questions qui témoignent de l'incompétence ou même du mensonge de Thérèse. Voilà un exemple d'un tel comportement du Contre :

Mais, dites un peu : vous avez parlé de Lus, puis de Châtillon et, selon vous, vous ne seriez restés à Lus que le temps de prendre la voiture ; vous seriez partis pour Châtillon tout de suite. C'est bien ce que vous avez dit ? Mais alors, dites un peu : Lus ! C'est bien là, pourtant, que votre frère Charles vous a rattrapés deux jours après le soir où vous êtes partis ? Rappelez-vous ! Vous nous parlez de trois sous de pain et de trois sous de lard. C'est bien joli mais, est-ce que ce

⁵⁹ Pour la typologie des narrateurs cf. G. Genette : *Figures III...*

⁶⁰ Cf. Ph. Hamon : *Texte et idéologie...*, p. 128.

n'est pas à Lus précisément que votre frère Charles est arrivé au contraire et vous a trouvés en plein réveillon? Et il y avait deux jours que ça durait. Vous étiez, Firmin et vous, avec une bande de marchands de porcs. [...] Vous n'étiez pas à Châtillon. Vous avez fait la *bombe* pendant deux jours et deux nuits [...] Vous ne vous souvenez pas?

AF, V: 259

Ainsi le Contre met en doute les paroles de Thérèse, elle les évalue d'une manière négative. Ce signe négatif frappe non seulement l'énonciation du personnage principal mais également le personnage lui-même. En faisant l'appréciation de ses propres mots et en présentant la version des faits qui semble être tout à fait véridique, le Contre démontre le mensonge de Thérèse, elle l'évalue donc d'une manière négative. Néanmoins, cette situation change quand Thérèse prend la parole car c'est elle qui à son tour détruit la version du Contre et qui argumente d'une manière convaincante ses propres mots en s'appuyant sur les détails inconnus pour le Contre. Cette fois-ci ce sont les paroles du Contre et, ce qui va de soi, c'est elle-même qui est évaluée d'une manière négative.

Chacune des deux interlocutrices évalue la parole de l'autre. Néanmoins, elles soumettent à l'évaluation également la parole des personnages qui ne participent pas à leur conversation mais qui jouent un rôle important dans l'histoire. Citons ce que Thérèse dit sur monsieur Numance:

Il allait de droite et de gauche. Toujours le mot gentil, même à moi. Toujours le sourire. Il parlait rond, marchait vite, regardait tout le monde, beaux yeux noirs, se tenait raide, serrait les mains, saluait.

AF, V: 270

et puis sur Madame Numance:

Mais alors, elle, jamais un mot à personne. Pas plus à moi qu'au pape. Dans les maisons bourgeoises, quand elle y allait avec son mari, c'était toujours: bonsoir, un mot ou deux, c'est tout.

AF, V: 270

Ainsi, Thérèse évalue les deux personnages par le biais de leurs relations avec les autres et leurs capacités de se communiquer avec eux. Il est à noter que le commentaire de Thérèse qui effectue l'évaluation ne peut pas être traité comme objectif du fait que c'est le Contre qui présente ensuite sa propre version des faits et met ainsi en doute les paroles de Thérèse. Bref, même si la *Chronique* ne contient pas d'énoncés évaluatifs proférés par le narrateur hétérodiégétique, le lecteur retrouve quelque opinion sur le personnage en question grâce aux paroles des autres personnages, dans ce cas-là de Thérèse qui est un narrateur homodiégétique, quoique ce témoignage soit douteux étant donné la succession des deux versions contradictoires.

L'évaluation du personnage à l'aide de son savoir-dire est liée assez souvent à la «polyphonie évaluative»⁶¹, présente aussi dans les *Âmes fortes*. Les deux versions divergentes, celle de Thérèse et celle du Contre, prises séparément, ne se caractérisent pas par la discordance entre le fond et la forme : toutes les deux sont formulées dans un langage assez courant, très vif, ce qui accentue le dialogue des deux femmes et fait penser à une conversation typique pendant laquelle les deux personnes évoquent le passé, échangent parfois des potins et tout cela en vue de tuer le temps de la veillée funèbre⁶². La discordance entre la parole et le parleur n'est pas non plus visible. Par contre, ce qui attire l'attention, c'est l'apparition du personnage de l'interprétant ambigu, le Contre, qui effectue l'évaluation des paroles de Thérèse, mais sa présence et sa «prise de parole» fait naître une discordance et rend la version de l'héroïne principale moins vraisemblable. Ainsi apparaît la «polyphonie évaluative». Si l'histoire de Thérèse avait été présentée uniquement par elle-même, le lecteur n'aurait pas posé de questions sur la vraisemblance de l'intrigue. Ses propos sont pleins de détails pittoresques sur

⁶¹ Ibidem, p. 138.

⁶² Le langage utilisé par Thérèse est particulièrement digne d'analyser car c'est un langage très vif, pittoresque plein de proverbes provençaux, ce qui augmente encore l'intérêt du lecteur ; cf. G. R i c a r d : *Proverbes provençaux et locutions proverbiales provençales dans l'œuvre de Giono*. In : BUL 32, pp. 56—60.

les événements, les personnages qu'elle rencontre, les endroits qu'elle fréquente, même sur le langage des autres personnages.

Pour revenir à l'évaluation, la parole de Thérèse peut donc être frappée d'un signe positif en ce qui concerne le fond (tout le pittoresque et les détails) et la concordance entre « la parole et le parleur », comme l'appelle Ph. Hamon⁶³, donc entre le personnage et le langage qu'il utilise, car le langage d'un personnage amplifie son image. Toutefois, l'apparition du Contre introduit une forte ambiguïté dans l'évaluation. Chaque fois que Thérèse arrête son récit, le Contre intervient en mettant en doute les paroles de celle-ci (cf. *AF*, V: 259). Ainsi le signe positif de l'évaluation se transforme en signe négatif car le lecteur n'est plus capable de discerner laquelle des versions est vraie et soupçonne Thérèse d'être menteuse. La notion de mensonge peut être traitée comme notion-clé dans cette *Chronique*. L'héroïne principale des *Âmes fortes* confirme l'importance du mensonge dans sa vie par ses propres paroles en disant : « [d]ans n'importe quoi il m'était très facile de tromper tout le monde » (*AF*, V: 421), et puis :

J'en arrivais à cette conclusion qu'il faudrait tromper l'amour. Tromper la haine, c'était de l'eau de rose. Tromper l'avarice, c'était de l'eau de boudin. Tromper l'amour, d'un seul coup je trompais tout. C'était ce qu'il y avait de mieux.

AF, V: 422

Comme le souligne A. Landes⁶⁴, même la physionomie, le langage et le corps de Thérèse deviennent des instruments de mensonge. Elle se vante d'avoir trouvé « sa marche à suivre » et parvient à surmonter l'ennui. Le mensonge et son importance pour Thérèse est soulignée aussi grâce à l'usage de deux protagonistes qui possèdent chacune sa propre vérité et sa propre version des faits. Ainsi, la vraisemblance de l'histoire de Thérèse, l'illusion de réalité est bouleversée et le lecteur se pose devant le problème si toute la situation présentée dans la *Chronique* semble vraie. L'histoire du

⁶³ Ph. Hamon : *Texte et idéologie...*, p. 125.

⁶⁴ A. Landes : *L'enfer que c'était beau !* In : BUL 38, p. 113.

Contre introduit donc l'ambiguïté qui détruit la vraisemblance de l'histoire.

Rappelons finalement que la thématique de la parole permet, contrairement à la thématique du regard, de décrire des aspects réciproques, antagonistes ou même contradictoires grâce entre autres au dialogue qui peut montrer de différents points de vue, ce qui est propre aux *Âmes fortes*. En plus, dans le cas de Thérèse, les mots, c'est, comme le constate J. Chabot⁶⁵, son luxe, «son tout». Toute cette polyphonie axiologique contribue à déstabiliser le système des valeurs de l'œuvre et met en relief l'importance du mensonge qui devient le trait fondamental de l'héroïne.

A part le savoir-dire, le *lectant interprétant* sera sans doute frappé également par le **savoir-faire** de Thérèse. Son évaluation apparaît déjà au début du roman quand il s'avère que les autres femmes qui sont arrivées dans la maison du défunt la traitent avec un grand respect comme le témoigne le fragment suivant :

— Thérèse, dites votre mot, vous. Ce n'est pas le premier mort que vous veillez à votre âge — moi non plus d'ailleurs, bien que, pour l'âge, je ne puisse pas me comparer à vous — mais est-ce que, chaque fois, on ne mange pas un morceau ?

— Si je dois le dire : c'est l'absolue vérité.

AF, V : 233—234

Ainsi le lecteur dote le personnage d'un signe positif dans son évaluation. Pourtant, l'évaluation change complètement quand le Contre et Thérèse commencent le dialogue à propos de la vie de cette dernière. Autrement dit, le personnage principal peut être évalué de deux manières selon le personnage-évaluateur. La première image de Thérèse que le lecteur peut esquisser se fonde sur tout ce qu'elle dit elle-même et cette image est plutôt positive. Thérèse se présente comme une bonne servante (cf. AF, V : 265), et même comme une personne importante dans l'auberge qui, grâce à son travail, peut surveiller tout le monde et connaît de petits secrets des ha-

⁶⁵ J. Chabot : *Carnaval et banquet dans «Les Âmes fortes»*. In: BUL 14, p. 109.

bitants du village: «C'est à ce moment-là que je devins une personne très importante», constate Thérèse (AF, V: 286). Le personnage principal des *Âmes fortes* est particulier aussi grâce à son don extraordinaire que l'on pourrait appeler «la connaissance de l'âme humaine». Tout comme Saucisse ou bien comme le procureur royal d'*Un Roi sans divertissement*, Thérèse est capable de remarquer un homme qui souffre, qui a un problème ou qui est triste (cf. AF, V: 288). Sa connaissance de l'âme humaine est tellement grande qu'elle conseille aussi aux autres comment résoudre leurs problèmes. C'est le cas d'Artemare qui a des problèmes avec son beau-frère réclamant la majeure partie de l'héritage. Thérèse lui conseille tout simplement d'accuser son beau-frère de quelque chose de très grave pour se débarrasser de lui. Ce simple conseil étonne Artemare, puis il s'avère que l'idée de Thérèse était excellente et qu'Artemare obtient ce qu'il voulait (cf. AF, V: 412—413). Thérèse se caractérise alors par la ruse et le savoir sur le caractère humain.

Le personnage principal des *Âmes fortes* est conscient de sa propre force et de la faiblesse des autres, c'est pour cela qu'il dit: «Voyez-vous, moi, j'en suis arrivée à une conclusion: il faut tout faire soi-même. Les hommes ne peuvent servir que de paravent» (AF, V: 412), ou encore: «Je me savais forte à peu près en tout» (AF, V: 417).

Thérèse est donc très fière d'elle-même⁶⁶, elle possède un savoir-faire excellent et pourtant elle ne peut pas être jugée par le *lectant interprétant* d'une manière positive vu le but de son travail sur soi-même. Cette perfection qui caractérise Thérèse concerne un domaine particulier. Voilà comment elle se présente elle-même:

Quand je faisais spontanément quelque chose dont on dit précisément que *ça ne trompe pas*, vous pouviez être sûre que je trompais. Mais j'étais seule à le savoir.

AF, V: 418

⁶⁶ Thérèse est même, comme le constate J. Chabot, amoureuse de la monstrosité, dont elle est une incarnation. Ainsi, ce personnage s'inscrit dans la lignée des personnages fascinés par le mal, comme Melville, Monsieur V., Langlois; cf. J. Chabot: *Un roman à coulisses* («*Les Âmes fortes*»). In: HB, p. 256. D'ailleurs, cette violence des personnages est un trait propre à toutes les *Chroniques*; cf. J.-F. Durand: *Les métamorphoses de l'artiste...*, p. 419.

et encore :

De toute façon une chose certaine : c'est que, dans n'importe quoi il m'était très facile de tromper tout le monde. Là comme ailleurs.

AF, V : 421

Thérèse pratique donc l'art de tromper et elle parvient à la perfection. N. Mauberret⁶⁷ remarque que pour Thérèse la vie est une méthode particulière qui s'appuie sur le mensonge (cf. AF, V : 422).

Il faut souligner la minutie avec laquelle Thérèse prépare ses actes. Elle raconte :

Avant de commencer à me mettre au travail, je me donnai le temps de bien réfléchir à ce que j'allais entreprendre.

AF, V : 429

On peut même comparer son comportement à celui d'un acteur qui se prépare au rôle de sa vie. D'ailleurs, elle-même dit qu'elle s'apprêtait à « la vraie comédie » (AF, V : 433). Qui plus est, elle n'abandonne rien au hasard (AF, V : 456). R. Ricatte⁶⁸ appelle divertissement cette prédilection particulière du personnage principal. On peut le comparer au divertissement de Langlois, dont témoigne le fragment suivant :

Si je trouvais quelque part du sang à boire, ça vaudrait peut-être la peine de me glisser dans le terrier.

AF, V : 428

Bien sûr, Langlois retrouvait du plaisir à voir couler le sang de la manière littérale. Dans le fragment cité ci-dessus, il s'agit de l'usage métaphorique du sang que R. Ricatte explique comme la nécessité de vider autrui de son sang précieux, c'est-à-dire de l'amour. Dans le cas de Thérèse, il s'agit de « vider » du sang Mme Numance⁶⁹.

⁶⁷ N. Mauberret : *Le Potlatch de Mme Numance*. In : BUL 22, p. 71.

⁶⁸ R. Ricatte : *Notice des « Âmes fortes »*..., p. 1033.

⁶⁹ N. Mauberret compare Thérèse à l'Artiste, le personnage des *Grands Chemins* qui « fait » aussi du sang, mais il le retrouve dans le jeu ; cf. N. Mauberret : *Le Potlatch de Mme Numance*..., p. 73. Nous reviendrons à ce problème dans l'analyse consacrée aux *Grands Chemins*.

Ainsi, le lecteur obtient l'image complexe du personnage qui d'une part se caractérise par un savoir-faire parfait, d'autre part cependant, ce savoir-faire ne peut pas être jugé positivement vu le but que veut obtenir Thérèse. La présentation du savoir-faire du personnage principal des *Âmes fortes* repose donc, comme c'était le cas d'*Un Roi sans divertissement*, sur la « polyphonie évaluative ».

La « polyphonie » est encore renforcée par le procédé que Ph. Hamon appelle « la défocalisation de l'espace normatif-évaluatif du récit »⁷⁰, en l'occurrence le rôle que joue dans le roman le Contre. Nous avons déjà analysé son rôle dans l'évaluation du savoir-dire de Thérèse. Il en est de même avec le savoir-faire car le Contre apporte au lecteur plusieurs informations qui renforcent parfois tout ce qu'il sait grâce au personnage principal, parfois le Contre présente des avis et des opinions totalement contradictoires.

Suite à la version de Thérèse, le *lectant interprétant* est convaincu qu'elle est une femme rusée, intelligente qui sait manipuler les autres d'une manière parfaite. Le Contre brise cette vision. Selon cette femme, tout ce qui se passe dans la vie de Firmin et de Thérèse n'est pas le fruit des actions de cette dernière, mais des projets de Firmin. Tel était le cas entre autres de leur mariage que Firmin avait projeté juste avant l'accouchement pour éveiller chez les villageois de la pitié envers la pauvre femme (cf. *AF*, V: 304—305). Pourtant, toujours selon le Contre, Thérèse n'est pas moins habile que son mari, elle suit son exemple, apprend à influencer les autres par son propre comportement, et même elle parvient à le surpasser. Son génie fait qu'elle ressemble à la Sainte Vierge, ce qui doit provoquer de la pitié des autres et leur charité (cf. *AF*, V: 306).

L'habileté du couple Firmin est la plus visible dans leur comportement envers les Numance que le lecteur connaît également grâce à la relation du Contre:

Pendant que les Firmin combinaient d'un côté, les Numance combinaient de l'autre. Côté loups, côté agneaux, c'était un: « Embrassons-nous, Folleville! »

AF, V: 315

⁷⁰ Ph. Hamon: *Texte et idéologie...*, p. 115.

Tout le théâtre des pauvres gens qu'ils jouent devant le village, et particulièrement devant Mme Numance, n'a d'autre but que d'obtenir tout d'abord une petite maison dans le jardin des Numance pour ensuite gagner leur confiance et les dominer. Tous les deux sont donc démontrés par le Contre comme des personnes rusées, sans scrupules. Pourtant, dans la version du Contre, c'est Firmin qui est le cerveau de toute l'opération.

Soulignons toutefois que l'attitude de Thérèse et de Firmin envers leurs bienfaiteurs est différente. Firmin n'est pas du tout sentimental, il veut à tout prix obtenir le plus de profits possible, pendant que Thérèse, bien sûr selon la relation du Contre, aime vraiment Mme Numance et elle ne veut pas la faire souffrir. Ainsi, le personnage principal ne peut pas être jugé par le lecteur d'une manière entièrement négative car, même si Thérèse est en quelque sorte coupable de la ruine des Numance, elle se caractérise quand même par des sentiments humains et par la pitié.

Cette opinion complexe du Contre est encore renforcée par la constatation de Thérèse à propos d'elle-même : « Je n'étais même pas méchante » (AF, V : 428). Les fragments cités ci-dessus témoignent de la complexité qui découle de l'analyse évaluative du savoir-faire du personnage principal des *Âmes fortes*.

Ce qui se lie incontestablement au savoir-faire de Thérèse, c'est son **savoir-vivre**, puisque c'est grâce à lui que l'on peut voir comment le personnage fonctionne dans la société et quelle est son attitude envers les règles qui y règnent.

Thérèse se montre au lecteur comme une personne forte (une « âme forte ») qui ne se soumet pas aux règles établies par les autres. Elle le manifeste même pendant la veillée funèbre quand elle n'a rien contre l'usage de l'électricité faute de cierges, ce qui n'est pas conforme à la tradition selon laquelle il ne faut pas le faire dans la maison du mort (cf. AF, V : 232).

Le personnage principal des *Âmes fortes* se caractérise également grâce à la description de son attitude envers les autres. Ainsi, à propos de ses belles-filles, elle avoue n'aimer aucune d'entre elles car, comme elle dit, « il me reste moi » (AF, V : 246). Elle n'estime donc pas les relations familiales et préfère la solitude. Pourtant, il y a des

contradictions dans la présentation du savoir-vivre de Thérèse. Même si elle n'attache pas d'importance à la famille, après s'être enfuie avec Firmin elle l'oblige à se marier avec elle car elle aurait eu honte de mentir en prétendant être sa femme.

Dans la plupart des cas cependant, Thérèse est une personne indépendante qui crée elle-même les lois qu'elle respecte et qu'elle présente souvent pendant son récit. Ce sont des vérités de type : « on ne peut rien déduire de rien avec les gens » (AF, V : 280) et beaucoup d'autres. Ainsi s'approche-t-elle du personnage principal d'*Un Roi...* et elle est même encore plus radicale puisque Langlois, tout en négligeant les « lois de paperasse », respectait quand même les lois humaines. Elle, par contre, ne respecte que des lois qu'elle crée elle-même, elle a sa « marche à suivre » (AF, V : 451).

Ceci confirme l'avis de N. Stéphane⁷¹ selon lequel Thérèse coupe tous les liens avec la société, abolit toutes les relations en démontrant le caractère mensonger de ces liens qui ne s'appuient que sur la domination.

L'attitude négative de Thérèse envers les lois se manifeste également dans le récit du Contre. Elle commence son monologue par accuser Thérèse d'avoir menti (cf. AF, V : 293). En fait, le lecteur n'est pas sûr laquelle des deux femmes ment. En tout cas, la première « prise de parole » par le Contre présente la version contradictoire envers tout ce que le lecteur sait à propos du personnage principal, ce qui peut éveiller le soupçon de la part du lecteur que la version de Thérèse n'est pas vraie. Le Contre juge le comportement de Thérèse et son inclination envers le mensonge en disant qu'elle « était trop simple pour savoir mentir, mais elle savait dire la vérité d'un air faux » (AF, V : 356). Puis, elle continue en racontant que

[I]a vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté. Être *terre à terre* était pour elle une aventure plus riche que l'aventure céleste pour d'autres. Elle se satisfaisait d'illusions comme un héros. Il n'y avait pas de défaite possible.

AF, V : 451

⁷¹ N. Stéphane : *Entre Femme et Loup. Les Âmes fortes*. In : BUL 5, p. 55.

Ainsi le lecteur obtient l'image du personnage qui possède, disons, une propension innée au mensonge, qui n'est pas capable de vivre sans lui. Un tel comportement ne peut pas être évalué positivement si on le compare aux règles qui règnent dans chaque société.

Etant donné la place de Thérèse dans la collectivité et ses relations avec les autres, son attitude est aussi particulière car elle s'appuie avant tout sur la manipulation. Dans sa version à elle, elle manipule parfaitement les gens, et surtout Firmin. Le Contre explique d'où vient ce talent particulier du personnage principal de la *Chronique*:

Thérèse était une âme forte. Elle ne tirait pas sa force de la vertu : la raison ne lui servait de rien ; elle ne savait même pas ce que c'était ; clairvoyante, elle l'était, mais pour le rêve, pas pour la vérité.

AF, V : 451

Le personnage principal des *Âmes fortes* s'avère donc être une personne sans scrupules qui néglige totalement les lois régissant la société et qui établit ses propres principes de vie⁷². Thérèse diffère ainsi du personnage d'*Un Roi*... qui vit pour la société, tandis qu'elle ne vit que pour elle-même⁷³. Le lecteur évalue alors le savoir-vivre de ce personnage par un signe négatif.

Cette philosophie de vie de Thérèse, visible dans son attitude envers les lois, est facile à distinguer également dans son **savoir-jouer**. Elle est aussi dans ce domaine une « âme forte » qui utilise pleinement les possibilités que lui offre la vie. « On peut dire que la vie vous plaît » (AF, V : 229), dit à Thérèse une des femmes pendant la veillée funèbre. Et pourtant, elle-même, en racontant sa vie, con-

⁷² J. Chabot retrouve dans la déclaration de Thérèse une proclamation nietzschéenne, avant tout dans le fragment suivant : « La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté » ; cf. J. Chabot : *Carnaval et banquet dans « Les Âmes fortes »*..., p. 108.

⁷³ A. Landes compare Thérèse à la Mouchette de Bernanos avec cette différence que le personnage de Giono est lucide de son choix ce qui fait d'elle « une âme forte » ; cf. A. Landes : *L'enfer que c'était beau !*..., p. 120.

vainc les autres qu'«on n'est jamais content. On n'est surtout jamais content quand il faudrait l'être» (AF, V: 251).

Le savoir-jour de Thérèse est particulièrement visible dans ses relations avec Mme Numance, présentées à travers deux visions contradictoires du personnage selon la personne qui parle. Dans les yeux du Contre, Thérèse est fascinée par Mme Numance et essaye de l'imiter dans le comportement, la manière de s'habiller et même la manière de marcher. Un des moments de la plus grande joie est lié à la visite chez une couturière pendant laquelle Thérèse peut essayer plusieurs robes choisies par Mme Numance. Voilà cette scène dans la relation du Contre:

On alla chez une couturière à façon. Chaque minute contenait une raison de bonheur. La minute suivante en apportait d'inattendues, de plus belles. C'était la première fois que Thérèse voyait une robe en train de monter sur elle. Elle était ivre, elle riait bêtement de tout.

AF, V: 338—339

Thérèse se montre ici comme une personne totalement différente de la vision que le lecteur possède sur elle. Ce n'est plus cette femme rusée qui manipule tout le monde, mais une petite fille fascinée par sa première robe. Ce fragment témoigne aussi implicitement du rôle important que Mme Numance joue dans la vie de la jeune femme⁷⁴. Son influence sur Thérèse entraîne ensuite le changement de celle-ci. La jeune femme commence à se comporter comme la vraie fille de Mme Numance. Sa fascination est tellement grande qu'elle commence à imiter tous les gestes de sa mère adoptive:

Elle avait derrière elle des heures et des heures d'observation extasiée. Elle reproduisait instinctivement tous les gestes. Elle n'était plus Thérèse; elle était Mme Numance.

AF, V: 343

⁷⁴ Suivant le propos de R. Ricatte, il faut rappeler que Mme Numance ressentant tant d'amour pour Thérèse fait penser à un autre personnage gionien, la marquise Céline de Théus qui éprouvait des sentiments pareils envers sa belle-sœur, Pauline, dans *Angelo*; cf. R. Ricatte: *Notice des «Âmes fortes»...*, p. 1015.

C'est donc surtout cette relation entre les deux femmes qui définit le savoir-jouir du personnage principal. Il est le plus particulièrement représenté dans le roman à travers l'odorat. Selon le Contre, Thérèse est fascinée par Mme Numance, et surtout par tout ce qui concerne l'aspect physique de sa protectrice. Ainsi essaye-t-elle ses vêtements, imite ses gestes, mais avant tout elle adore le parfum qu'utilise sa mère adoptive. Pour elle, c'est un synonyme de luxe. Par contre, Mme Numance qui ne veut pas faire peur à sa fille chérie, décide d'abandonner ce luxe, et commence à acheter du parfum de violette, très ordinaire, même vulgaire, mais qui a pour elle une grande importance, puisque c'est Thérèse qui l'utilise. Pour cette dernière, le changement est très pénible :

Thérèse au contraire se disait : « Comment peut-elle se mettre un tel parfum qui est tout juste bon pour moi, elle qui a tant de goût, qui est si belle et qui a de l'argent à gogo ? »

AF, V: 327—328

et puis :

Ces trois écus pour un petit flacon gros comme le pouce la terrifiaient et l'enchantaient. « Et ses châles en sont imbibés », se disait-elle avec admiration. Quand sur tous les vêtements de madame Numance l'odeur de la violette eut remplacé l'odeur du Chypre elle se dit : « Son mari doit la tenir serrée et même lui *roustir* des rentes ; elle ne peut plus donner les trois écus ».

AF, V: 349

Le parfum de Chypre est pour Thérèse un fragment de paradis auquel elle veut aspirer. C'est un synonyme d'une meilleure vie selon la relation du Contre. Thérèse paraît donc une femme sensible⁷⁵.

⁷⁵ J.-Y. Laurichesse voit dans la présentation de Mme Numance et de Thérèse la passion amoureuse, qui n'est pas présente dans les autres *Chroniques* et qui n'apparaît pas non plus dans le Cycle de Hussard. Selon lui, cette description des sentiments fait penser au style de Stendhal ; cf. J.-Y. Laurichesse : *Giono et Stendhal...*, p. 104.

Toutefois, l'image du personnage principal change radicalement quand Thérèse commence à parler d'elle-même. Elle ne s'avère pas être la femme délicate, fascinée par les autres, telle que la décrit le Contre, mais une personne qui est capable de se procurer elle-même ses plaisirs. Voilà comment elle voit la vie des autres, et, par comparaison, sa propre vie :

Je me demandais comment elles [toutes les femmes — J.W.-R.] pouvaient bien s'arranger pour que la vie ne soit pas terrifiante [...]. Quand je me comparais à elles, j'en avais des bouffées de chaleur. Les hommes s'amusaient à des riens. Ils me faisaient danser pour un peu me peloter. Il semblait qu'ils avaient attrapé le Pérou. [...] Moi, je savais qu'ils ne sortiraient jamais de l'ennui. [...] Je compris que tout le monde était dans leur cas. Je l'avais échappé belle. Ma vie était un bonheur.

AF, V: 424

Encore une fois ce personnage apparaît comme «une âme forte». Dans le cas de la première *Chronique*, c'était Langlois qui était «un roi sans divertissement». Dans ce roman, Thérèse devient «la reine», mais elle est la reine avec un divertissement⁷⁶. Elle est capable de trouver le plaisir dans n'importe quelque activité qui peut paraître bizarre pour le lecteur, comme dans l'exemple suivant :

L'après-midi, ce fut un enchantement. Je pris la boîte, où je mettais tout ce petit argent et j'allai le jeter dans un trou que le torrent avait creusé sous un rocher. Il y en avait trois pleines poingées. Je ne pouvais rien acheter d'autre avec les sous que le plaisir de les voir sauter dans l'eau profonde.

AF, V: 429⁷⁷

⁷⁶ Ce divertissement royal est lié également à la fascination par le sang, mais cette fois-ci le sang est une métaphore de l'amour qu'il faut détruire, comme dans le fragment suivant : «L'amour c'est tout inquiétude. C'est du sang le plus pur qui se refait constamment» (AF, V: 429); cf. N. Mauberret : *La symbolique des échanges dans «Les Âmes fortes» de Jean Giono*. In: BUL 38, p. 103.

⁷⁷ N. Mauberret voit dans l'image de Thérèse qui jette des sous dans l'eau la conduite magique qui amène l'héroïne à la constatation que l'on peut retrouver le plaisir non pas dans la possession mais dans le sentiment de la souveraineté. Ibidem, p. 103.

Ce divertissement de Thérèse est assez particulier, mais cette scène est encore peu surprenante pour le *lectant interprétant*, si on la compare avec la scène qui apparaît à la fin du roman et qui décrit les derniers moments de la vie de Firmin et l'attitude de Thérèse face à la mort inévitable de son mari. Voilà ce qu'elle dit elle-même :

Puis, dare-dare, je remontai à la chambre. Je n'aurais pas voulu manquer la mort de Firmin pour tout l'or du monde.

AF, V: 465

Cette image finale de Thérèse fait penser incontestablement au divertissement de Langlois qui, atteint par le mal, trouvait du plaisir à voir couler le sang sur la neige, et plus tard il a retrouvé aussi le plaisir dans l'assassinat. Thérèse retrouve ce divertissement dans la cruauté. Pourtant, l'évaluation du savoir-jouir de ce personnage ne peut pas être uniquement négative grâce à l'évaluation positive du Contre qui démontre le côté fragile et sensible de son interlocutrice. En concluant, le savoir-jouir du personnage principal des *Âmes fortes* renforce l'image ambiguë créée à la base des savoirs précédents et empêche ainsi l'évaluation décisive par le lecteur.

Rappelons que l'évaluation du personnage s'effectue également grâce aux autres personnages, soit par leurs jugements (l'évaluation directe), soit à travers les relations entre le personnage principal et les autres. Quant à l'évaluation par les autres, c'est avant tout le Contre qui contribue à caractériser Thérèse. Pourtant, comme nous l'avons déjà souligné, ce témoignage est sans cesse détruit par les paroles du personnage principal qui nie tout ce que son interlocutrice avait dit. Cette technique diffère un peu de celle utilisée dans la première *Chronique*, car Langlois ne se caractérisait pas lui-même. Par contre, le récit de Thérèse qui concerne sa propre vie, constitue le centre du roman. Néanmoins, l'écrivain ne renonce pas à l'ambiguïté dans la présentation du personnage et introduit l'alternance des deux versions contradictoires ce qui aboutit à l'impossibilité de recevoir et évaluer le personnage d'une manière décisive.

Parmi les personnages qui apparaissent dans les deux versions de l'histoire, c'est Mme Numance qui caractérise le personnage

principal d'une manière ample. Nous avons déjà mentionné la divergence dans la présentation du savoir-jouer de Thérèse qui est lié, avant tout selon le Contre, à la mère adoptive du personnage en question. Cette divergence concerne en général tous les contacts entre les deux femmes. Selon Thérèse :

[Mme Numance] dévisageait tout le monde comme si elle allait vous manger. Il y avait des fois, moi, où ses yeux me faisaient peur. Elle vous fixait. Pas méchamment.

AF, V: 270—271

Ce qui est aussi significatif, c'est la description des promenades de Mme Numance pendant lesquelles elle observe Thérèse endormie et veut commencer la conversation avec elle, mais c'est cette dernière qui décide à quel moment cela va arriver, et qui manipule Mme Numance :

J'imitais le sommeil d'une façon parfaite et je me disais : «Mijote un peu dans ton jus. Tu n'es pas encore assez tendre. Je sais très bien que tu me donnerais maintenant volontiers des quantités de choses, mais, dans deux mois, quand mon ventre sera dégonflé, tu te croirais quitte. Il faut que tu fasses l'expérience du remords».

AF, V: 436

Le lecteur voit donc encore une fois Thérèse comme une excellente manipulatrice qui agit strictement selon le plan et il n'y a rien de sentimental dans son attitude envers cette femme.

Le Contre présente l'attitude de Thérèse envers Mme Numance différemment. Ainsi, après la querelle avec Firmin pendant laquelle il l'avait battue, Thérèse doit garder le lit et passe une soirée avec Mme Numance. Voilà la relation de cette rencontre :

Elle [Thérèse — J.W.-R.] ne voulait pas que celle qu'elle aimait sache qu'elle avait été battue : «Vous vous conduisez comme un enfant», lui disait Mme Numance. — «Non, gémissait Thérèse, si vous êtes là je n'ai besoin de rien d'autre, ça me suffit». C'était vrai. A un point que, tout le temps que Mme Numance resta à son chevet, Thérèse reposa sans se plaindre sur sa nuque meurtrie. Elle était au

comble du bonheur. Elle lui déclarait son amour en disant: «Ne vous en allez pas».

AF, V: 322

Le lecteur obtient donc deux relations totalement différentes, voire contradictoires, concernant l'attitude du personnage principal envers sa protectrice. Cette divergence renforce encore l'image ambiguë de Thérèse et empêche son évaluation. Le Contre dévoile cependant l'autre côté de la nature de son interlocutrice. Il s'avère finalement qu'elle n'est pas tellement innocente et que son amour envers Mme Numance n'est pas à vrai dire désintéressé. Ce qu'elle aime chez sa mère, c'est surtout le luxe qu'elle peut obtenir, la vie totalement différente de la sienne. Thérèse est même fière de soi en se comparant aux autres femmes du village qui ne possèdent pas tant de vêtements qu'elle-même (cf. AF, V: 359). Grâce à ce fragment le lecteur obtient une autre image de Thérèse. Elle devient dans ses yeux une femme qui attache de l'importance uniquement aux choses matérielles et qui adore Mme Numance parce que c'est grâce à cette dernière qu'elle peut profiter du luxe. Cette scène change un peu l'évaluation de Thérèse. Pourtant, la version du Contre n'évalue pas le personnage principal d'une manière négative car la ruse et la finesse en sont absentes.

Comme dans le cas de l'interprétation de la réception du personnage principal des *Grands Chemins* par le *lectant jouant* qui se distingue des *Chroniques* précédentes, il en est de même avec la vision de ce personnage par le *lectant interprétant*. Les *Grands Chemins* ne contiennent pas la multitude de visions du personnage principal. Ainsi, Giono rompt cette fois-ci avec le modèle utilisé dans les *Chroniques* précédentes et il n'expérimente pas avec la présentation multiple, parfois contradictoire, du personnage principal mais la focalisation interne centrée sur le personnage du Narrateur laisse dans l'ombre celui de l'Artiste. La centralisation de l'instance narrative mise à part, on a donc affaire au même modèle que la présentation de Langlois dans *Un Roi...*

Les possibilités d'analyser la fonction herméneutique du personnage principal des *Grands Chemins* sont délimitées par la narra-

tion. En ce qui concerne l'«être» du Narrateur, le lecteur ne possède pas d'informations concernant la description détaillée de l'aspect physique car le personnage-narrateur ne se décrit presque pas. Ce que l'on peut retrouver, c'est uniquement une description fragmentaire qui est présentée le plus souvent à travers la comparaison avec les autres comme dans l'exemple suivant décrivant le curé: «C'est un petit gars à la tête en boule. Il a comme moi un bon travers de doigt de barbe» (GC, V: 480).

Il en est de même avec l'identité du Narrateur. Le lecteur ne connaît pas son nom. Il sait seulement, comme le constate un des personnages, qu'il a «un joli prénom», que le narrateur considère lui-même comme «plutôt simple» (GC, V: 595).

Le personnage principal reste aussi assez énigmatique sur son passé. Le lecteur ne sait pas d'où vient le Narrateur, ce qui l'a poussé à choisir une telle manière de vivre, ni s'il possède une famille ou un métier concret. Le roman contient à peine quelques indices sur le personnage sans pourtant éclaircir beaucoup son image. Ainsi, on peut apprendre à partir de ce que dit le narrateur qu'il avait travaillé autrefois chez un certain docteur Ch., psychiatre, pour qui il était «en quelque sorte valet de chambre» (GC, V: 583), mais quand même ce savoir est limité et explique seulement pourquoi le Narrateur connaît bien la littérature, plus précisément les œuvres de Balzac, Dumas, Hugo, Lamartine. Par contre, on ne sait pas quand le personnage a travaillé chez le docteur et quel était exactement son rôle.

Ce type de présentation du personnage, ou plutôt le manque de présentation, s'inscrit dans la tradition des *Chroniques romanesques* dans lesquelles l'écrivain évite la description «classique» du personnage. Pourtant, même si la présentation de l'«être» du personnage en question est tellement limitée, l'évaluation herméneutique est toujours possible grâce à l'analyse de son «faire».

Suivant le propos de L. Victor⁷⁸ soulignons que la parole, le **savoir-dire**, est omniprésente dans *Les Grands Chemins*. Il s'agit

⁷⁸ L. Victor: *L'art du dialogue dans «Les Grands Chemins»*. In: ST, pp. 23—24.

avant tout de la parole intérieure du Narrateur qui dévoile constamment la conscience de celui-ci. Le langage que le Narrateur utilise est fort intéressant à analyser. Nous avons déjà analysé le langage vif, parlé, de Thérèse, personnage principal des *Âmes fortes*. P. Citron⁷⁹ a constaté que le langage du Narrateur est encore plus argotique que celui de Thérèse.

Le Narrateur lui-même est conscient de sa manière de parler qui change selon les saisons de l'année :

[...] j'ai plusieurs façons de parler, et notamment de *me* parler. On ne s'en est pas encore aperçu parce que c'est un langage que j'emploie surtout au printemps et en été, quand je suis entouré de fleurs, de soleil, de bons vents, et que je veux attirer mon attention sur la chance que j'ai de vivre en cette compagnie. Je parle maintenant à Mme la Supérieure comme je parle alors aux êtres inanimés si charmants et aux nuages.

GC, V: 578

Le savoir-dire du Narrateur peut donc être évalué d'une manière positive vu le résultat qu'il obtient grâce à la parole. Non seulement il sait présenter son avis, mais également, ce qu'il souligne lui-même, grâce à sa manière de parler, il est capable de convaincre les autres de faire ce qu'il veut. Tel est entre autres le cas de la conversation avec M. et Mme Edmond pendant laquelle le Narrateur les convainc qu'il faut transporter tout de suite l'Artiste dans un village voisin. Ses paroles ne restent pas sans résultat :

Je casse le morceau sans m'embarrasser de fioritures, en regardant M. Edmond bien en face. J'aime toujours procéder par allusions voilées. Je lui dis qu'il faut qu'il s'habille, qu'il sorte la camionnette. J'en ai besoin. Il a de la peine à reprendre son souffle.

GC, V: 570

Ainsi, on peut évaluer le savoir-dire du Narrateur de la manière positive car «la prise de parole» coïncide ici avec «la prise du pouvoir» par le personnage évalué. Si l'on ajoute encore la concordance

⁷⁹ P. Citron: *Giono...*, p. 441.

entre la forme et le fond, c'est-à-dire la manière de parler et les thèmes que traite le personnage, ainsi que la concordance entre le début et la fin de son récit, on peut constater que le savoir-dire du Narrateur est cohérent et qu'il n'y a pas de «polyphonie évaluative».

Les Grands Chemins est un roman dans lequel la parole joue un très grand rôle, c'est-à-dire le narrateur à la première personne présente sa vision de faits et le lecteur n'a aucune possibilité d'imaginer le monde présenté à travers ce qu'il sait du narrateur. L'importance de la parole est également visible pendant l'analyse du **savoir-jouir** du personnage puisque le lecteur peut l'évaluer par ce biais uniquement grâce à tout ce que dit le narrateur-personnage de lui-même.

Ce qui attire avant tout dans ce personnage, c'est sa sensibilité pour la nature et les paysages⁸⁰ qu'il décrit d'une manière précise, comme dans l'exemple suivant :

L'air pétille, je me sens bougrement bien. Je casse la croûte. En même temps, je regarde. De tous les côtés, c'est très joli. On voit des montagnes et des montagnes à perte de vue, et des vallées fourrées, notamment celle où, puisque je suis là, je vais descendre.

Je ne sais pas ce qui me fait le plus de plaisir : ou de manger, ou de penser à la bonne bouffarde que je vais m'offrir aux premières loges. Il y a des tas de kilomètres tout autour, comme partout, mais ici on les voit. Les vallées font chaud à regarder, mais le meilleur, c'est l'air. On ne s'en lasse pas. Il y a longtemps que je n'avais été si heureux.

GC, V : 474

Le fragment ci-dessus permet d'évaluer le savoir-voir du personnage par un signe positif. Il est un observateur attentif et il a beaucoup de plaisir à contempler les paysages. Ce monologue, qui possède le caractère «parlé», ce qui s'inscrit d'ailleurs dans la tradition des

⁸⁰ D'ailleurs, la nature est importante dans la totalité de l'œuvre gionienne, et avant tout dans les œuvres appartenant à la première manière où l'auteur présente l'opinion que l'homme et l'univers devraient être en symbiose (ce qui est déjà visible dans la *Naissance de l'Odyssée*). Tout acte humain contre la nature finit toujours mal pour ce premier (voir entre autres : *Que ma joie demeure*).

Chroniques, attire l'attention du lecteur par la manière de présenter le monde et de petits plaisirs, si chers au Narrateur. Il trouve de la joie en vivant comme il vit, en regardant les paysages autour de lui et en se préparant à reprendre la route. Sa sensibilité à la nature est encore plus visible dans le fragment suivant :

L'automne continue aujourd'hui à être pour moi un bon copain. Je cherche en vain sur la montagne d'en face les traces du hameau dont je voyais hier soir les lumières. Tout est recouvert de forêts de hêtres. Vu d'ici, le monde est en cuivre du haut en bas. Je vois à travers mes propres arbres un petit bout de ciel très bleu. Qu'est-ce qu'il faut de plus ? Le matin, tout est beau. [...]

J'arrive dans une petite clairière et je m'assois. Il y a quelques hêtres dont pendant longtemps je regarde les feuilles tomber une à une, sans vent. Elles sont rouges et volent très lentement. D'autres, qui sont tombées de ces jours-ci et dont l'herbe est couverte, se sont gorgées d'humidité et répandent une odeur qui me fait penser à des tas de choses apaisantes. Je resterais là tout le jour.

GC, V : 484

Ce qui lui donne aussi du plaisir, c'est la possibilité de faire connaissance avec les autres. Le Narrateur retrouve du bonheur dans une petite conversation ou un repas modeste qu'il mange en compagnie d'une personne rencontrée en route, telle sa rencontre avec le curé :

Je le complimente sur sa soupe. Il est très content. Il m'offre du tabac et nous fumons une bonne bouffarde chacun, en buvant un verre de vin. C'est la chose que j'aime le plus. Je suis content d'être avec ce petit gars.

GC, V : 480

A part les contacts avec les autres, le Narrateur retrouve également du plaisir dans la nourriture :

On fait un repas du tonnerre, dans l'honneur et la dignité. A mon avis, il n'y a qu'une façon de manger. Ne jamais s'en laisser conter par l'estomac. Il prétend qu'il est plein ; allez-y : vous serez étonné de tout ce qu'on peut encore fourrer dans un estomac plein. Ce qui

nous est le plus nécessaire aux uns comme aux autres, c'est le sang. Il faut en avoir le plus possible. Des quantités de choses qu'on aime peuvent nous en réclamer à chaque instant. C'est bête de faire ceinture devant des choses épatantes qu'on rate de posséder faute de quelques gouttes de sang. Manger organise tout.

CG, V: 548

Ainsi, le Narrateur se montre comme un personnage qui est sensible aux impulsions du monde. À part les impressions visuelles, il est également sensible au goût et au toucher⁸¹. Puisque ses descriptions ne sont pas confrontées à l'évaluation des autres personnages, le lecteur obtient une image univoque qui ne provoque pas de «polyphonie évaluative». Le savoir-jouer du personnage est alors doté d'un signe positif.

Analysons maintenant le **savoir-vivre** du personnage. Le Narrateur est un personnage qui rejette le modèle traditionnel de vie. Au lieu de choisir un milieu précis où il pourrait se fixer et trouver du travail, il choisit la vie du vagabond. Ce choix ne provoque pas de mépris de la part du lecteur puisque le Narrateur paraît un personnage qui tolère le choix des autres même s'il vit lui-même différemment. Pour lui, un tel modèle de vie est impossible car, comme il l'explique, la vie des bourgeois ne lui donnerait aucun plaisir (cf. GC, V: 604). Au lieu d'accepter l'ordre établi du monde, il a sa propre philosophie que l'on pourrait appeler «la philosophie de l'errance». Ce qui compte pour lui, ce ne sont pas des lois humaines, c'est la route, le voyage. «Je suis cependant toujours bien sur la route. Une route sait généralement ce qu'elle fait; il n'y a qu'à la suivre» (GC, V: 478) — convainc le Narrateur. L'errance est pour lui une obligation: «même quand je suis fatigué, comme maintenant, il faut que je déambule» (GC, V: 562). Il crée même des lois qui règnent dans le modèle de vie qu'il a choisi, comme celle-là: «Comme partout, les routes qui partent d'ici vont partout. Il est impossi-

⁸¹ G. Rubino parle d'un «goût voluptueux des intérieurs assez paradoxal pour un trimardeur» à propos de l'inclination du Narrateur à passer du temps dans la cuisine à côté du fourreau; cf. G. Rubino: *Giono et Steinbeck: deux versions de l'errance*. In: GSC, p. 518.

ble de garder quoi que ce soit ni personne. On s'attache, on n'attache pas» (GC, V: 500). Le personnage se soumet à la nécessité d'aller, il ne peut s'attacher ni aux endroits ni aux personnes.

Pourtant, le Narrateur ne rejette pas totalement des obligations imposées par la vie. Un des aspects de l'existence, exigé par la vie sociale, consiste dans la nécessité du travail. Le personnage des *Grands Chemins* s'en rend compte:

Je lui dis [à un chauffeur — J.W.-R.] qu'en ce qui me concerne le travail ne presse pas à la minute, mais que d'un jour à l'autre il va falloir que je m'y remette.

GC, V: 470

Bien sûr, cette nécessité du travail ne découle pas de l'acceptation du modèle traditionnel de vie par le Narrateur, mais elle est exigée surtout par l'hiver pendant lequel il doit trouver de l'abri où il pourrait passer cette saison pénible et gagner un peu d'argent pour pouvoir ensuite se mettre en route car, comme le répète le Narrateur, «de temps en temps, j'aime partir, c'est simple» (GC, V: 481). En général, dans sa vie, compte la règle suivante: «Je me débrouille au jour le jour» (GC, V: 559).

Le savoir-vivre du Narrateur est doté encore d'un signe positif grâce à son honnêteté visible non seulement dans son comportement mais soulignée également par les autres. Il y a une scène qui démontre plus particulièrement ce trait de caractère du Narrateur. Après la bagarre avec quelques habitants d'un village, le Narrateur et l'Artiste doivent s'enfuir et ce premier n'a pas l'occasion de payer sa chambre à l'auberge. Voilà ce qu'il pense après:

J'ai refermé les yeux. Je me suis passé en revue et c'est moche. Ce que j'ai fait à la serveuse de l'auberge, c'est très moche. Qu'elle soit la patronne ou la serveuse, c'est très moche. Je suis parti sans payer et elle m'avait fait confiance. Je déteste ça. Pas plus tard qu'hier matin je me chauffais à son poêle pendant qu'elle faisait le café. Je jurerais que pas un cheveu de sa tête ne devait penser que j'étais un salaud. Pas un cheveu de la mienne non plus. Elle doit le regretter et je le regrette.

GC, V: 510

Ce fragment témoigne donc de la morale du personnage principal des *Grands Chemins*. Il n'est pas « un salaud », comme il dit lui-même, qui ne paye pas, mais il est fier de son honnêteté. Pourtant, les remords ne sont pas si grands qu'il se décide à revenir et régler son compte. Il accepte la situation avec résignation en finissant sa réflexion par les mots suivants : « Qu'y faire ? C'est comme ça » (GC, V : 510).

La morale du Narrateur est confirmée également par les autres personnages, donc ceux qui lui font confiance en l'invitant chez eux ou en lui donnant du travail. Tel est le cas de M. le curé qui, n'ayant pas peur de l'inconnu, lui propose de dîner et de passer la nuit chez lui. D'ailleurs, le Narrateur souligne souvent que son aspect physique éveille de la confiance de la part des autres. Il paraît aussi très fier en n'acceptant que de l'aide qui lui est vraiment indispensable. Ainsi, quand M. le curé lui propose de prendre avec lui du pain et du fromage, il refuse. « J'ai de l'argent, je le lui montre, je n'accepte que les pommes de terre » (GC, V : 483).

Ce qui renforce encore l'image du Narrateur et contribue à l'évaluation positive de son savoir-vivre, ce sont ses contacts avec les autres. Il n'est pas un individu qui s'isole des autres, comme c'était par exemple le cas de Langlois. Le Narrateur se montre comme celui qui connaît la nature humaine ce qu'il prouve pendant son errance :

Les plus ouverts, par temps de nuit, ce sont des vieillards. L'embêtant, c'est qu'ils ne traînent pas dehors et que, neuf fois sur dix, quand ils sont dedans, ils ne sont plus les maîtres. Ou alors, ce sont des merles blancs. Je me rends compte que ce sont précisément des merles blancs que je cherche.

GC, V : 477

En plus du fait qu'il connaît les gens, il sait parler avec eux et il est un interlocuteur intéressant. Le Narrateur en donne la preuve pendant tout son trajet quand les gens totalement inconnus l'aident sans cesse.

Pourtant, cette image positive du savoir-vivre du personnage principal des *Grands Chemins* est perturbée à la fin du roman. Le lec-

teur, habitué à cette image positive, est bouleversé par le meurtre de l'Artiste. Comment pourrait-on expliquer cet acte du Narrateur? Le personnage lui-même donne un indice qui peut expliquer ce qu'il a fait. Il prononce cette réflexion juste après avoir appris que l'Artiste a été grièvement blessé. Ces mots concernant l'acte de ceux qui ont maltraité l'Artiste peuvent aussi bien faciliter la compréhension du comportement du Narrateur:

Si quelqu'un vous trompe et vous dupe, il est de ce fait votre maître pour toujours. Il ne vous reste plus qu'à l'aimer ou à le tuer. Vous n'avez que ce choix, mais pas du tout celui de vivre après comme avant. C'est juste ou faux, je m'en fiche. C'est ce que je sens et ce que je pense.

GC, V: 570

L'Artiste appartient aussi aux personnages qui retrouvent leur divertissement. Pour lui, c'est le jeu, la tricherie. Par contre, le Narrateur se fascine pour le personnage de l'Artiste, il devient donc pour lui le moyen de se détourner de l'ennui. D'une part, il ressent du mépris envers l'Artiste à cause de son acte, mais d'autre part, il est conscient de son attachement malsain à cette personne. Peut-être que c'est pour cela qu'il se décide à le tuer — ainsi il peut être libre de nouveau et continuer son errance. Les paroles déjà citées peuvent être traitées aussi comme l'expression de la philosophie du Narrateur. On peut prétendre que l'Artiste trompe le Narrateur, tout d'abord parce qu'il ne ressent aucune gratitude après tout ce que celui-là avait fait pour lui. En plus, en tuant la vieille Sophie, l'Artiste détruit le monde que le Narrateur accepte. Il ne vit pas comme les autres, mais il les respecte car sans leur aide il ne pourrait pas fonctionner. Et l'Artiste, en tant qu'ami du Narrateur, détruit cet univers. Il ne lui reste donc qu'à le tuer pour faire la justice et pour démontrer aux villageois qu'il n'est pas comme l'Artiste. Pourtant, il participe à la poursuite sans enthousiasme. Il veut se montrer correct aux autres, mais il veut l'être aussi à l'égard de l'Artiste, son ami (cf. *GC, V: 625*).

La scène de la poursuite constitue la clef pour la compréhension du personnage du Narrateur et le rapproche des personnages des

autres *Chroniques*. Le Narrateur ne cherche pas l'Artiste en suivant ses pas, mais il commence à penser comme lui :

Je comprends ce qu'il a fait. Je suis dans sa peau. Il n'a pas dû rester plus de cinq minutes cramponné au cou de Sophie, à essayer de faire obéir ses doigts. La tête pleine de choses magnifiques (pas du tout à la portée de tout le monde) et rien pour les mettre à exécution.

GC, V: 626

Cette scène fait incontestablement penser à Langlois qui se met également dans la peau de M.V. Le Narrateur comprend l'Artiste de la manière si profonde qu'il se sent comme s'il avait tué Sophie avec lui :

S'il [l'Artiste — J.W.-R.] avait le temps d'écouter, il m'entendrait haleter près de lui, mais il n'est pas plutôt couché ici sous les lauriers qu'il repart, qu'il tourne au bistrot de Catherine, qu'il en sort, ferme la porte, traverse la place, s'engage dans la ruelle, monte chez Sophie, se précipite sur elle. Je l'étrangle avec lui.

GC, V: 632

La relation du meurtre de l'Artiste par le Narrateur est d'autant plus surprenante que ce dernier constate après avoir tiré sur l'assassin : « C'est beau l'amitié ! » (GC, V: 633). On peut donc traiter ce meurtre comme « un meurtre amical ». Le Narrateur le tue car il sait que s'il ne l'avait pas fait, les villageois l'auraient sans doute fait. Selon lui, c'est la seule solution pour l'Artiste et c'est la seule manière de témoigner à l'Artiste son amitié.

Ce meurtre rapproche le Narrateur de Langlois aussi dans ce sens qu'il devient pour lui une sorte de divertissement, comme c'était le cas du personnage principal d'*Un Roi sans divertissement*⁸². J.-F. Durand⁸³ parle d'une réécriture d'*Un Roi sans divertissement* dans *Les Grands Chemins* en ce sens que le Narrateur tue comme Langlois et marque « l'échec de la catharsis de la violence ». Ainsi le Narrateur est aussi, comme Langlois, « un expert en chasse au bonheur »⁸⁴.

⁸² Cf. A. Not : *Artiste, roi, jésuite ou cavalier...*, pp. 69—85.

⁸³ J.-F. Durand : *Les métamorphoses de l'artiste...*, p. 409.

⁸⁴ H. Godard : *D'un Giono l'autre...*, p. 109.

Après avoir tué l'Artiste, le Narrateur est encore vanté par les gendarmes et il se remet en route. «J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres» — constate-t-il.

Tout cela fait que l'on ne peut pas doter l'évaluation du savoir-vivre du personnage principal des *Grands Chemins* par un signe positif. Même s'il fait la justice et considère l'acte de l'Artiste comme le mal, il le tue au lieu de le livrer à la justice. Ainsi, suivant les règles morales communément admises, il viole les normes sociales ce qui provoque une évaluation négative. Pourtant, il commet un crime au nom de la justice, il n'aide pas par exemple l'Artiste à s'enfuir, donc il n'agit pas contre sa propre morale. Tout cela fait que l'on ne peut pas juger le savoir-vivre du Narrateur d'une manière décisive et il est légitime de parler dans ce cas-là de la «polyphonie normative». Il ne s'agit pas de plusieurs personnages-évaluateurs qui introduisent la polyphonie, comme c'était le cas d'*Un Roi...* ou des *Âmes fortes*, mais c'est le comportement du personnage évalué lui-même qui fait naître l'ambiguïté.

Il nous reste encore à analyser l'évaluation du **savoir-faire** du personnage principal des *Grands Chemins*. Puisqu'il est vagabond, il est impossible d'analyser comment il fait son métier. Pourtant, pendant son errance, il fait plusieurs petits travaux pour gagner un peu d'argent et c'est grâce à cela que nous pouvons analyser son savoir-faire. En plus, on peut classer son errance comme un métier.

Le personnage avoue lui-même qu'il fait «un peu tout. Cent métiers, cent misères» (*GC*, V: 470). Il donne la preuve de ses compétences dans plusieurs domaines tout au long du récit, par exemple lors de son séjour dans un village où il travaille comme chauffeur pendant la foire agricole:

Est-ce que j'ai déjà conduit des Mathewson? Oui, j'ai travaillé avec ces outils-là à Mas-Thibert en Camargue. En sol maigre, c'est épantant. Je lui fais voir ce qui coche, à mon avis. Je lui montre les crochets d'attelage qui sont très souples et c'est parfait pour le plat. Mais, qu'il se représente son fourbi attelé ainsi dans un terrain qui monte. Qu'est-ce qu'il se passe? Je lui fais remarquer l'étroitesse de son élément moteur. Est-ce que ça ne lui dit rien? Montez sur le siège. Il monte et il me dit qu'il voit très bien. Ça va cabrer.

GC, V: 496

Le Narrateur est conscient de son habileté et de sa compétence ainsi que de l'impression qu'il fait sur les spectateurs observant sa démonstration :

C'est moi (disons que c'est plus exactement cette grosse sauterelle rouge que je chevauche et les deux charrues qui me suivent avec leurs socs dressés comme des anges piocheurs) l'aimant le plus puissant de toute la foire. Je la traverse et on s'écarte pour tout de suite m'emboîter le pas. Les aboyeurs se taisent sur mon passage. Il n'y a plus que les haut-parleurs qui me font un petit accompagnement de trompette. Pour qui a l'âme romanesque (comme bibi) c'est un moment à déguster.

GC, V: 498—499

Le savoir-faire du personnage principal des *Grands Chemins* devrait donc être évalué d'une manière positive puisqu'il sait manier les outils et attire l'attention du public par sa démonstration et par sa compétence ce qui est le but de son travail.

Le Narrateur se caractérise également par le respect qu'il éprouve pour son patron. Il est loyal et on peut toujours compter sur lui. Cela est visible quand son patron dans le moulin, M. Edmond, lui demande de prendre deux jours de congé pour rendre sa dette. Ce qui est le plus difficile, c'est de procéder de telle manière que la femme du patron ne se rende pas compte de quoi il s'agit en réalité. Bien que le Narrateur ne soit pas très ravi à la pensée d'accomplir cette mission, il accepte la demande de son patron (cf. GC, V: 554—555). Alors, le savoir-faire du personnage principal est doté également d'un signe positif.

L'évaluation de ce personnage peut s'effectuer aussi grâce aux autres personnages, par intermédiaire de l'analyse de leurs relations. La relation qui caractérise le Narrateur de la manière la plus ample est celle qu'il entretient avec l'Artiste. C'est une relation discordante car, comme le constate L. Ricatte⁸⁵, s'il n'y a pas de distance entre le Narrateur et le lecteur, ce dernier n'a pas, à cause de la narration, de contact direct avec l'Artiste. Le Narrateur parle de l'amitié entre lui et l'Artiste. Pourtant, il est difficile de retrouver des si-

⁸⁵ L. Ricatte: *Notice des «Grands Chemins»*. In: V, p. 1157.

gnes d'une vraie amitié, avant tout si l'on prend en considération l'attitude de l'Artiste :

Il [l'Artiste — J.W.-R.] évite de me regarder en face. Il a des quantités de choses qui me déplaisent. Ce n'est vraiment pas un homme de ce genre que j'aimerais avoir pour l'ami.

GC, V: 487

Ou encore :

Il est encore plus bête que ce que je croyais. Est-ce qu'il ne dort pas avec son couteau ouvert à la main ?

Le gris de l'aube est sur son visage. Il n'est pas beau. Les filles l'aiment peut-être, mais sûrement pas les hommes. Un fil de salive emplâtre ses lèvres serrées comme quand il s'apprête à tricher ; et cependant il dort.

GC, V: 495

Malgré cette distance, le Narrateur fait tout pour attirer l'attention de l'Artiste et de l'impressionner :

Je lui dis qu'avec les champignons de prairies c'est franc comme l'or, ils sont tous bons. Il peut tous les ramasser. Je voudrais qu'il me demande des renseignements sur les champignons ; je pourrais l'épater.

GC, V: 487

Tout de même, l'Artiste demeure insensible à ces manifestations et il quitte le Narrateur qui « en reste comme deux ronds de flan » (*GC, V: 487*). Ainsi, tout au long du récit, les deux personnages se rencontrent, puis ils se quittent, mais c'est toujours le Narrateur qui s'efforce d'attirer l'attention de l'Artiste, celui-là ne tenant aucun compte de lui. C'est pour cela que chaque petit geste de la part de l'Artiste qui suggérerait qu'il s'intéresse à lui, provoque chez le Narrateur un moment de bonheur :

Je rentre et, vraiment, je suis très content de m'apercevoir que le copain était inquiet de ma disparition et qu'il est ravi de me revoir. Je lui demande ce qu'il a fait jusqu'à maintenant. Il me dit : « Je t'ai cherché ». Je passe vraiment un bon moment, bien paisible.

GC, V: 494—495

La relation entre l'Artiste et le Narrateur est d'autant plus importante que l'Artiste évalue aussi le Narrateur, même si cette évaluation est relatée par le Narrateur lui-même, donc elle n'est pas objective. Voilà ce que dit l'Artiste à propos de son copain :

« Avec ta gueule je ferais de l'or, dit-il.

— Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ? »

D'après lui, c'est celle d'un bon bougre. Et après ? Il est vrai que j'ai maintenant mes trois bons travers de doigt de barbe blonde, frisée comme de l'endive.

« Tu inspires confiance. Tu pourrais être le plus beau salaud de la terre, on voit tes yeux et on tombe dans les pommes ».

Je suis assez content de cette façon de voir les choses.

« Mais je ne suis pas le plus beau salaud de la terre ».

— Précisément, dit-il. Je me demande alors à quoi ça sert.

GC, V : 523

Dans le fragment cité ci-dessus, l'Artiste évalue l'« être » du Narrateur qui a, selon lui, l'air d'un homme inspirant de la confiance des autres. Pourtant, pour l'Artiste, ce trait n'est pas du tout positif. Il est lui-même tricheur et il gagne ainsi sa vie, donc un tel aspect physique peut être un avantage à condition que celui qui possède cette allure soit capable de l'utiliser. Selon lui, le Narrateur est trop simple et trop naïf pour pouvoir utiliser son allure de bonhomme. Le lecteur est confronté alors à une évaluation contradictoire. D'une part, la description de l'Artiste entraîne chez le lecteur une évaluation positive, d'autre part, l'Artiste juge le Narrateur négativement. Nous avons donc affaire à la discordance d'évaluations.

Cette discordance est encore accentuée par la scène finale du roman et qui contribue du nouveau sens à la relation entre l'Artiste et le Narrateur. Il s'agit bien sûr du meurtre de l'Artiste par le Narrateur. Il est à noter que le Narrateur, tellement fasciné par l'Artiste et lui dévoué pendant sa maladie, le tue sans hésitation. Soulignons que même pendant la poursuite il éprouve du respect envers l'Artiste :

Je prends des précautions autant pour lui que pour moi. J'ai toujours été timide. Je n'aime pas déranger les gens.

GC, V : 631

Nous avons déjà essayé d'expliquer l'acte du Narrateur, son « meurtre amical » qui fait penser à la manière de chercher du divertissement au sens pascalien. Tout de même, il est impossible de juger l'acte du Narrateur de la manière positive. Il tue son ami et se met en route comme si rien ne se passait. J. Le Gall⁸⁶ souligne : « [...], le double *explicit* de ce livre condamne le lecteur à une infinité de parcours sans aucune garantie de “*gratifications*” herméneutiques ». Cet acte introduit également la discordance dans l'évaluation du Narrateur.

Passons à l'analyse de la *Chronique* suivante, intitulée *Le Moulin de Pologne*. Tout d'abord il faut souligner la manière directe de présenter M. Joseph par le narrateur, ce qui constitue une nouveauté par rapport aux *Chroniques* précédentes, et ceci d'autant plus que ce personnage est décrit dès le début du roman. Voilà les premières phrases du *Moulin de Pologne* :

Le domaine du moulin de Pologne, si orgueilleux jadis, tomba entre les mains d'un homme que tout le monde appelait M. Joseph.

C'était un grand gaillard alerte d'une quarantaine d'années. Il avait une courte barbe noire, de larges yeux d'un très beau marron un peu vert, le nez parfait qu'on voit seulement dans les visages de race.

MP, V: 637

Ce type de description de l'« être » du personnage principal est donc un élément nouveau dans la *Chronique*. Ce n'est plus un personnage dont l'apparence physique est pratiquement inconnue au lecteur. Le narrateur attire l'attention du lecteur même sur de tels détails que les bottes de M. Joseph⁸⁷ qui témoignent de sa position privilégiée :

Il [M. Joseph — J.W.-R.] me laissa le temps de remarquer comme il fallait la plus belle paire de bottes que j'aie jamais vue : sûrement de fabrication étrangère, fines, souples, luisantes et sans une trace de boue.

MP, V: 723

⁸⁶ J. Le Gall: *Les incipit...*, p. 399.

⁸⁷ Il est possible de retrouver une certaine ressemblance entre la description de M. Joseph et d'Angelo Pardi, le personnage du *Hussard sur le toit*.

En plus, le narrateur présente directement le caractère du personnage principal. Il le fait de deux manières : soit il décrit M. Joseph lui-même, soit il relate les opinions des autres personnages, dits évaluateurs. C'est le cas du mariage de M. Joseph avec Julie de K. qui provoque chez les habitants du village un grand étonnement. Pourtant, personne n'ose le critiquer, tout au contraire tout le monde le respecte avant tout car il est un personnage intransigeant et puissant qui n'admet aucune opposition (cf. *MP*, V : 717). M. de K. l'appelle même «le diable» (ibidem) ou «cet homme diabolique» (*MP*, V : 718). C'est donc la description directe à travers les commentaires des autres personnages.

Le narrateur complète cette description lui-même par la conclusion :

S'il existait vraiment un égoïste sur terre, c'était cet homme. Il ne se souciait pas du tout de vos besoins. Il ne s'était jamais soucié des miens. Question d'argent, c'est entendu, il était d'une libéralité excessive. [...] Mais pour dominer, imposer sa volonté, aller à l'encontre de tout ce qu'un homme raisonnable peut faire ou désire faire, là alors il refusait tout.

MP, V : 732

La domination et la puissance sont les traits les plus importants du personnage principal du *Moulin de Pologne*, ce que le narrateur souligne souvent :

Cependant, si je pense à cet homme important, majestueux, quoique *maigre*, qui nous avait tous bouclés en un tournemain, si je le revois en bottes et cravache, entouré de ses décalques de cadastre, usant quatre crayons rouges de deux sous par semaine, à faire des ronds, des étoiles et des flèches autour de parcelles convoitées, je sens qu'il était à ce moment-là la marionnette du destin et je me demande s'il ne l'a pas toujours été.

MP, V : 740

Le fragment cité ci-dessus, à part la constatation sur le rôle important que M. Joseph joue parmi les habitants du village, contient également un autre trait significatif. Même s'il paraît tellement puis-

sant, il devient pourtant, selon le narrateur, «la marionnette du destin». Autrement dit, ce personnage qui éveille tant de respect chez les autres, possède tout de même une seule faiblesse: il est impuissant face au destin pesant sur les Coste. Néanmoins, la force qui émane de M. Joseph est tellement grande que le narrateur oublie ce malheur qui menace toujours les représentants de cette dynastie:

Tout était tellement vivant et lumineux dans l'atmosphère de M. Joseph que j'avais perdu de vue le destin des Coste, l'hypothèque que Julie avait apportée en dot à ce mariage et qui devait peser dans l'héritage de Léonce.

MP, V: 741

La force, la domination, la puissance, voilà donc les mots qui caractérisent M. Joseph. En soulignant sa puissance, N. Mauberret⁸⁸ le compare au Prince de Machiavel car, comme lui, il est capable d'affronter seul les événements ce qui fait de lui un homme supérieur aux autres. Pourtant, il n'est pas un homme méchant. Les paysans disent de lui qu'il est «un bon homme» (MP, V: 736), ce qui ne l'empêche pas d'être intransigeant et décidé.

On peut donc conclure que *Le Moulin de Pologne* est une *Chronique* particulière par le fait qu'elle offre au lecteur la description de l'«être» du personnage principal. Cependant, cette description n'est pas «classique» en ce sens qu'elle ne donne que l'image fragmentaire de M. Joseph. Le lecteur ne connaît pas son passé, il ne connaît pas son prénom et ce qu'il apprend grâce au narrateur c'est avant tout un trait particulier de son caractère: la puissance.

Quant au «faire» du personnage, il semble que le **savoir-vivre** est en l'occurrence le plus représenté dans le texte. Cela découle du fait que les autres habitants qui s'intéressent à M. Joseph ne le connaissent pas très bien et l'observation de son comportement est pour eux la seule méthode de le comprendre ou au moins d'essayer de le faire.

⁸⁸ N. Mauberret: *Monsieur Joseph, condotierre et conquistador dans «Le Moulin de Pologne»*. In: BUL 32, p. 113.

Ainsi M. Joseph est-il un personnage mystérieux pour les autres. D'une part, très soigné («Il était toujours bien mis, sans aucun luxe, mais avec une certaine recherche» — *MP*, V: 637), il provoque quand même l'étonnement chez les autres :

Il logeait chez des cordonniers, impasse des Rogations. Le ménage qui lui donnait le gîte et le couvert n'était pas la fleur des pois: lui se soulait et elle aussi. [...]

On ne s'expliquait pas pourquoi il était allé se loger chez les Cabrot (c'était le nom de ce cordonnier). L'impasse des Rogations n'était pas renommée comme un endroit agréable à habiter, et, pour si pauvre que pouvait être M. Joseph, il ne manquait pas d'endroits, disait-on, où il aurait pu se loger plus à son aise, et en meilleure compagnie. [...]

On savait même, de façon certaine, qu'il mangeait à leur table. Pour un homme qui, chaque soir, faisait froidement sa partie de cartes avec tout ce que nous comptions comme gratin, il y avait de quoi penser.

MP, V: 638

Un tel comportement peut être surprenant pour les habitants qui ne sont pas capables de comprendre pourquoi M. Joseph, un homme apparemment riche et important, loge chez les gens dont la réputation est douteuse. C'est pour cela que tout le monde s'impatiente pour connaître la relation d'une femme de ménage qui commence le travail chez M. Joseph. Celle-là raconte que :

M. Joseph vivait entre une table de bois blanc, une chaise et un lit de fer. Il avait deux draps, trois chemises dont une qui pouvait à la rigueur être empesée si c'était nécessaire, six mouchoirs, deux serviettes de toilette, trois pipes, en terre d'ailleurs, et un livre. On ne sut pas lequel; elle [la femme de ménage — J.W.-R.] ne savait pas lire.

Il fut évident qu'il dissimulait quelque chose.

MP, V: 639—640

La manière de vivre du personnage principal du *Moulin de Pologne* est donc évaluée d'une manière négative. Son comportement est contradictoire avec les règles qui régissent la société — il ne vit pas

comme il devrait vivre. En plus, le narrateur souligne que M. Joseph a été

pendant plus de deux ans, le souci de notre petite ville. Nous avons nos habitudes, nous vivons ici avec elles. Il était très désagréable d'avoir maintenant constamment sous les yeux quelqu'un qui vivait de façon différente, et fort bien. Il avait l'air de nous donner des leçons. Nous n'aimons pas ça.

MP, V: 641

M. Joseph est donc présenté comme un homme qui ne respecte pas les lois de cette société⁸⁹. Toutefois, personne ne le traite avec mépris puisque c'est un homme puissant, comme le souligne le narrateur, sa «puissance dépasse même l'idée que d'ordinaire on s'en fait» (MP, V: 710). On l'appelle «chevalier» (MP, V: 650) et on le respecte. Cette forte position du personnage principal fait qu'il peut s'opposer à la société de la ville sans s'exposer à la critique. Tel est entre autres le cas de la situation après le bal quand M. Joseph, bouleversé par le comportement des habitants envers Julie, porte plainte «de tout» (MP, V: 716). Personne n'est capable de lui dire ouvertement ce que tout le monde en pense. D'ailleurs, la position des autres envers M. Joseph ne repose pas tellement sur la peur que sur l'admiration car il affronte le destin et c'est sa puissance qui éveille le respect des gens. M. Joseph semble être au-dessus des autres. Il a son propre code selon lequel il agit mais en même temps il est conscient des règles qui sont importantes pour son entourage. A titre d'exemple, il faut rappeler le fait que ce personnage après le mariage avec Julie veut prendre le nom de sa femme et il sait que tout le monde va penser qu'il le fait à cause de la particule nobiliaire (cf. MP, V: 725). Ainsi l'évaluation du savoir-vivre du personnage principal du *Moulin de Pologne* n'est pas univoque — d'une

⁸⁹ J. et L. Miallet distinguent parmi les personnages du *Moulin de Pologne* les avares (les avides) donc les habitants de la ville qui sont obsédés par le besoin de vivre, c'est-à-dire de posséder, et les passionnés, comme M. Joseph ou Julie qui se fascinent, en l'occurrence pour la musique; cf. J. et L. Miallet: *Notice du «Moulin de Pologne»*. In: V, p. 1217.

part il est jugé négativement du fait qu'il ne respecte pas les lois qui règnent dans la ville, d'autre part néanmoins les bourgeois lui témoignent le respect vu sa position et sa puissance.

Le **savoir-faire** de M. Joseph n'est pas tellement représenté dans le texte, pourtant il est possible de distinguer quelques traits caractéristiques qui permettront d'évaluer ce personnage. Nous savons déjà que M. Joseph est un personnage puissant et dominant. Ces deux traits lui permettent d'entreprendre des activités qui peuvent être jugées par le biais de son savoir-faire. Le narrateur ainsi que les autres habitants de la ville soulignent l'habileté de M. Joseph. «Je sifflotais en tribut d'admiration pour l'habileté consommée de M. Joseph. Je tirais mon chapeau. C'était du travail de premier ordre» (MP, V: 720), constate le narrateur.

Le savoir-faire du personnage principal du *Moulin de Pologne* est le plus manifeste dans la description de ses activités dans la propriété. Il est une personne entreprenante et habile et il change le Moulin de Pologne en un domaine admiré par les autres :

Ce fut miracle de voir le travail matériel qui se fit. M. Joseph eut toutes les bonnes volontés qui lui étaient nécessaires. Il avait, par le tour de bâton le plus miraculeux, décidé un des fermiers les plus renommés de toute la région à venir se fixer au Moulin de Pologne.

MP, V: 728

Puis, le narrateur continue de s'étonner :

Je ne restais jamais plus de deux jours d'affilée sans venir au Moulin de Pologne, et chaque fois j'étais saisi par des changements d'aspect étonnants. Ni Coste, ni Pierre de M., ni Jacques n'avaient pensé au décor. M. Joseph fit tailler une allée dans le bois de bouleaux et l'étang se mit à luire au bout d'un couloir de reflets frémissants. [...]

La maison elle-même fut habillée d'un lait de chaux éclatant, les boiseries extérieures repeintes dans un vert légèrement acide, les génoises redentelées et les terrasses balayées de toutes les feuilles mortes, qui, accumulées, y étaient restées en tapis à longueur d'année.

MP, V: 728

M. Joseph se montre donc comme un propriétaire compétent et l'entourage est d'avis que le Moulin de Pologne est «le domaine le mieux commandé» (*MP*, V: 731)⁹⁰. Tout cela fait que l'on peut évaluer le savoir-faire de M. Joseph d'une manière positive puisque les outils utilisés par le personnage aboutissent à un résultat lui aussi positif. L'image positive de M. Joseph est encore renforcée par des remarques de type: «Dans tout ce qu'il entreprenait il partait vainqueur» (*MP*, V: 732).

Il existe encore un aspect important de ce personnage. J. et L. Miallet parlent de la «tendresse intransigeante» qui vient «de la robuste confiance de ceux qui croient pouvoir, sur cette terre, connaître et organiser un bonheur à la mesure de l'homme»⁹¹. Ainsi M. Joseph devient en quelque sorte le protecteur de ses proches, de sa femme et de son fils, «le lutteur généreux»⁹² et il le fait d'une manière effective puisqu'aucun malheur n'a lieu jusqu'à la fin de sa vie. Ce trait caractéristique de M. Joseph contribue également à l'image positive de son savoir-faire.

On peut donc conclure que la présentation du savoir-faire du personnage principal du *Moulin de Pologne* est positive, elle ne contient pas de «polyphonie évaluative», tellement caractéristique des personnages des *Chroniques* précédentes.

Quant à l'analyse du **savoir-dire**, M. Joseph est un personnage mystérieux et le roman se compose plutôt des «non-dits». Si le lecteur connaît ses pensées et tout ce qu'il dit, il le fait grâce à la relation du narrateur car les énoncés de M. Joseph sont rarement cités. Cependant, chaque fois qu'il prend la parole, le lecteur se rend compte qu'il s'agit d'un homme cultivé ce que démontre le fragment suivant:

⁹⁰ Cette image du Moulin de Pologne comme le domaine bien dirigé est encore renforcée par l'opposition qui apparaît dans le récit du narrateur: d'une part la ville qui est à peine perceptible, et d'autre part le Moulin de Pologne animé par la vie naturelle, qui devient même «une sorte de paradis toujours menacé»; cf. J. et L. Miallet: *Notice du «Moulin de Pologne»...*, p. 1224.

⁹¹ Ibidem, p. 1221.

⁹² Ibidem, p. 1222.

Je sais, dit M. Joseph, que vous êtes en très grande odeur de sainteté auprès de M. Grognard, le loueur de voitures. Voudriez-vous m'accompagner et me recommander à lui le plus chaleureusement possible? J'ai besoin tout de suite du coupé le plus rapide et le plus confortable qui soit. Sans vous, à cette heure-ci, cela représente trop d'aléas et de paroles inutiles. Je suis pressé. Je vous en saurai un gré infini. Venez.

MP, V: 715

A part le style utilisé par M. Joseph, ses «prises de parole» peuvent être traitées chaque fois comme des «prises de pouvoir», c'est-à-dire chaque fois qu'il parle, il s'agit d'un moment important qui influence les autres. Ainsi, le savoir-dire contribue à la création de l'image du personnage en tant que personne forte et dominante.

Par contre, le **savoir-jouir** n'est pas représenté dans le texte. Le lecteur n'apprend rien sur les fascinations de M. Joseph pour des valeurs esthétiques, ce qui est également significatif. La présentation fragmentaire du personnage et des savoirs qui le caractérisent font que M. Joseph demeure un personnage mystérieux. Il est même plus mystérieux pour le lecteur que Langlois, aussi présenté uniquement de l'extérieur. D'ailleurs, le lecteur savait que Langlois a trouvé le sens de la vie dans le divertissement qui consistait à voir couler le sang. Par contre, le lecteur ne sait rien sur les fascinations de M. Joseph. Si l'on admet que ce personnage trouve le divertissement dans la lutte contre le destin de la famille Coste, c'est un acte inattendu, difficile à prévoir.

Dans le cas de la *Chronique romanesque* suivante, *Ennemonde et autres caractères*, le discours évaluatif peut être analysé aussi bien à l'aide de l'«être» du personnage principal qu'à l'aide de son «faire». Quant au premier élément, le *lectant interprétant* obtient tout d'abord l'image détaillée d'Ennemonde ainsi que l'information sur son passé:

Elle se destinait à être institutrice, mais elle rata son examen d'entrée à l'Ecole normale. Rentrée à la ferme, elle garda les moutons. [...] elle prit l'habitude de rencontrer, une fois par semaine, un jeune homme de Séderon qui faisait traverser la montagne à des chargements

de bois destinés aux confitureries d'Apt et aux boulangeries de la vallée du Calavon.

Enn, VI: 257—258

Puis, le lecteur apprend qu'Ennemonde se marie avec ce jeune homme, Honoré Girard. Voilà comment se présente leur vie quotidienne et comment change l'apparence d'Ennemonde:

Honoré imposa tout de suite à sa femme la chemise de nuit à trou. C'est une longue armure de grosse taille qui permet de faire des enfants sans fioritures coupables. C'est par ce procédé un peu ennuyeux qu'elle eut cinq enfants en quatre ans et demi, puis un chaque année, jusqu'à treize. Elle perdit d'abord une vingtaine de dents et, finalement, elle fit sauter les deux dernières avec la pointe d'un couteau. Elle était obèse, avec des fesses énormes; la ceinture de son mari, paraît-il, ne pouvait pas faire le tour de sa cuisse à sa racine; par contre sa poitrine s'aplatissait, mais elle gardait toujours ses beaux cheveux du noir le plus luisant (elle n'avait même pas quarante ans) et, merveille des merveilles, des chevilles d'une finesse extraordinaire.

Enn, VI: 258

Ennemonde devient donc une femme dont la description peut faire penser à la présentation rabelaisienne de Gargantua — elle est énorme et déformée en ne perdant pas pourtant de charme. Il est important que ce changement de l'allure d'Ennemonde est lié au changement dans sa vie, c'est-à-dire sa transformation commence juste après le mariage avec Honoré. La dépendance est visible également dans les fragments suivants qui décrivent la suite de l'histoire de cette femme. Ainsi, quand son mari commence à «rétrécir», Ennemonde change aussi:

Ce n'était surtout plus la petite amoureuse des ubacs du col de la Croix. Quinze ans de chemise de nuit à trou arrangent bien une femme, quant à l'esprit. Pour le corps, il était devenu, à force de grossesses répétées, semblable au corps de toutes les femmes du Haut Pays: il n'avait plus qu'un lointain rapport avec la forme humaine. Le visage était sympathique, malgré la perte de toutes ses dents, ses lèvres étaient assez charnues pour rester épanouies. [...] Elle pesait plus de

cent trente kilos, mais qu'elle déplaçait avec une agilité surprenante. Les hommes blaguaient la grosseur de ses cuisses, sans les avoir jamais vues, bien entendu. [...] Ce n'était pas une femme vite expliquée. Ceux qui la voyaient tous les jours désiraient tous les jours percer son mystère; il y avait toute cette monstruosité qu'on imaginait laiteuse et douce qui bougeait sous ses jupes, et le regard de ces beaux yeux. Ce regard incitait à la prudence: non pas qu'il soit ennemi, au contraire.

Enn, VI: 286—287

Tout change après la mort d'Honoré car: «Ennemonde avait embelli. Le bonheur lui allait bien. Son énormité s'était raffermie» (*Enn*, VI: 303). On peut donc prétendre que l'apparence du personnage principal de la cinquième *Chronique* dépend de son bonheur: plus elle est heureuse dans l'amour, plus elle est belle. Elle aboutit à l'apparence parfaite quand elle retrouve le bonheur dans la relation avec Clef-des-cœurs: «Elle regardait souvent son visage dans la glace. Elle le trouvait beau, avec juste raison: il l'était» (*Enn*, VI: 295). C'est pour cela qu'elle enlaidit juste après la mort de Clef-des-cœurs:

Un peu plus tard, elle constata que sa beauté s'en allait. Malgré l'excellence du miroir, puisque c'était celui dans lequel à maintes reprises elle s'était trouvée belle, elle se voyait déformée, comme reflétée dans l'eau.

Enn, VI: 309

Finalement, Ennemonde, totalement paralysée, devient comme

une vieille reine, [...] très heureuse qu'on lui rende ces hommages, rien que sur sa bonne mine, pour ainsi dire, et parce qu'elle a percé à jour les hommes et les femmes et que, depuis qu'elle est immobile, elle a appris à connaître les vents, les pluies, les orages, et le soleil.

Enn, VI: 319

Ce fragment fait incontestablement penser au personnage principal de la première *Chronique romanesque* de Jean Giono, Langlois, qui est, quant à lui, «un roi». Pourtant, ce qui les diffère, c'est

que Langlois était «un roi sans divertissement», tandis qu'Ennemonde, cette vieille reine paralysée, «une baleine qui pourrait affronter les glaces du pôle Nord» (*Enn*, VI: 319), a retrouvé son divertissement. Comme témoigne l'analyse de la description physique de l'héroïne, son divertissement consiste à vivre dans l'amour. Toutefois, ce que souligne J. Arrouye⁹³, le divertissement est dans l'ordre des choses, il n'y a donc pas de référence exacte à Pascal selon lequel le divertissement provoque la perte de soi.

L'importance de la passion est visible également dans l'analyse du «faire» de ce personnage. Il est possible d'analyser **savoir-faire** en liaison avec quelques thèmes principaux. Tout d'abord, Ennemonde, désespérée par le «rétrécissement» de son mari, qui consistait à ne plus jamais vendre ni brebis, ni agneaux, ni moutons, commence à s'occuper des affaires elle-même:

Ennemonde, privée elle-même du nécessaire, commença à trouver le café un peu amer. Elle passa tout de suite à l'action. Elle s'assura la complicité des six premiers enfants, les plus âgés. Ce fut facile, et, avec leur complicité, elle s'empara du fusil. Honoré fut tout de suite relégué au second et même au cinquième rang: la cinquième roue de la charette. Ennemonde fut assez intelligente pour lui laisser de quoi satisfaire sa passion: vingt bêtes auxquelles elle s'engagea à ne pas toucher; mais pas vingt et une, si bien qu'elle profitait des agneaux. [...] Elle fut rapidement et unanimement acceptée comme la patronne.

Enn, VI: 259—260

Ennemonde est donc une personne très compétente dans les affaires professionnelles, décidée et intransigeante (cf. *Enn*, VI: 288) en se réalisant parfaitement dans le travail comme en témoigne la manière de procéder qu'elle choisit, ainsi que les effets de son travail.

Ennemonde est dotée également du talent qui lui permet d'aboutir à son but dans la vie affective. Tel est le cas de son amour envers

⁹³ J. Arrouye: *Les N mondes d'Ennemonde...*, p. 52. J. Arrouye, en parlant du divertissement dans *Ennemonde*, souligne encore les rapports entre l'ennui ou le divertissement et le climat. Ibidem, p. 45.

Clef-des-cœurs. Sa fascination pour cet homme est tellement grande, qu'elle apprend à conduire une voiture pour pouvoir rencontrer son bien-aimé dans des endroits différents, souvent lointains (cf. *Enn*, VI: 292). Cela lui permet d'échapper à l'ennui, tellement caractéristique pour les habitants du Haut-Pays⁹⁴. Puis, elle arrange tout pour que Clef-des-cœurs soit près d'elle :

Ennemonde se décida tout de suite. Le bonheur qu'elle venait d'éprouver lui était dû depuis longtemps, et elle avait tous les droits. Il n'était pas question de continuer à courir les foires et à se coucher derrière les buissons. Pendant que Clef-des-cœurs, sentimental, la raccompagnait en la tenant par le petit doigt, elle réfléchissait à toute vitesse. C'est ainsi qu'elle vit défiler la maison de Jules Dupuis, dit Bouscarle (dont on n'avait pas toujours trouvé la tête).

Enn, VI: 294

Ce personnage est donc très habile non seulement dans son travail, mais également dans l'amour. Le lecteur peut évaluer ainsi Ennemonde de la manière positive en comparant le projet au résultat, tous les deux étant positifs.

Tout de même l'image du savoir-faire d'Ennemonde n'est pas entièrement univoque. Jusqu'à ce moment-là, nous avons analysé le savoir-faire qui se base sur la concordance entre le but du travail et la manière de le réaliser. Or, le désir d'Ennemonde de parvenir au but est tellement grand qu'elle tue son mari, au moins le lecteur peut le présupposer à travers un indice qu'il obtient du narrateur :

Le neuvième jour en rentrant, elle [Ennemonde — J.W.R.] trouva Honoré debout dans la cour. Enfin, il était à l'air libre, il voulait savoir d'où elle venait. Deux heures après, on le trouva sous les sablots du mulet.

Enn, VI: 296

Le but du projet d'Ennemonde est donc toujours le même, la manière d'y aboutir pourrait être jugée négativement par le lecteur, s'il utilisait le code moral communément admis. Pourtant, le narrateur

⁹⁴ Ibidem, p. 48.

ne juge pas lui-même négativement ce fait ce qui peut amener le lecteur également à approuver l'acte du personnage principal. Le lecteur juge plutôt le personnage selon les règles propres à la société présentée dans le roman, et, selon ces lois, Ennemonde ne peut pas être jugée négativement. Cette manière de présenter le personnage fait incontestablement penser aux *Chroniques* précédentes, avant tout à *Un Roi sans divertissement* dans lequel Langlois n'est pas non plus jugé négativement par le narrateur. Ce type de présentation du personnage provoque l'apparition de la «polyphonie évaluative» qui ne permet pas l'évaluation décisive de la part du *lectant interprétant*.

La polyphonie est encore renforcée par la suite de l'histoire d'Ennemonde. Celle-là se présente toujours comme une femme rusée, capable de faire tout pour sauver son bonheur. Ainsi, quand elle se rend compte du rôle destructeur que M. Fouillerot peut jouer dans sa vie ainsi que dans celle de son amant, elle se décide à l'éliminer :

Elle avait veillé avec trop de passion autour de son amour pour négliger quoi que ce soit, [...]. «Il est évident, se dit-elle, que je veux la mort du pécheur»; elle ne prit pas conscience de sa décision dans ces termes exacts, mais il était question pour elle de parer définitivement au danger qui pouvait venir du côté de Fouillerot. Car, effectivement, ils avaient trouvé le magot dans la maison d'ubac.

Enn, VI: 301

Ce schéma qui présente le personnage comme capable de tuer est aussi déjà connu pour le lecteur des *Chroniques romanesques* précédentes et il apparaît avant tout dans *Les Âmes fortes*, dans lesquelles Thérèse tue son mari pour se sentir heureuse. Ennemonde, tout comme Thérèse, se comporte comme si elle avait trouvé «sa marche à suivre» et c'est l'amour qui lui permet d'exister⁹⁵.

⁹⁵ Selon J. Arrouye, «[l]oin de faire exception aux lois du milieu où elle vit, elle les assume pleinement, et sait les faire servir à la satisfaction de ses désirs. En ce sens, elle est exemplaire, et aussi parce que, comme les héros, cornéliens cette fois, elle parvient à maintenir l'équilibre entre les devoirs d'état (l'état de femme du Haut-Pays, en charge du ménage d'un vaste domaine et de l'éducation d'une foule d'enfants), ce qu'elle juge se devoir et ce qu'elle considère

Elle est aussi rusée, intelligente et très habile, tout comme Thérèse, au moins la Thérèse présentée par elle-même, avec cette différence qu'Ennemonde « n'est pas un monstre d'ingratitude »⁹⁶. Ainsi, le lecteur obtient l'image complexe d'Ennemonde qui, d'une part, est jugée positivement car elle parvient à son but, d'autre part, les moyens qu'elle utilise peuvent susciter le mépris du lecteur.

A part le savoir-faire, c'est aussi le **savoir-jouir** qui permet d'évaluer Ennemonde. Celle-là semble être fascinée avant tout par la nature :

Elle avait quarante et un ans. Elle se jetait dans les vallons du nord, comme on se jette dans le péché; comme le péché, ils étaient ténébreux, parfumés, et pleins de broussailles. Au bas de la pente, la route pénétrait dans de tortueux couloirs. Elle s'enlaçait à des ruisseaux qui l'été ne charriaient que des pierres, mais pouvaient soudain s'enfler en crues de quatre ou cinq mètres de haut suivant les orages. Elle foulait d'odorants tapis de thym, de sarriette et de lavande; elle bousculait des bosquets d'aulnes et de saules fumantes de pollen. Elle traversait des ombrages d'une douceur inexprimable.

Enn, VI: 288

Ennemonde « dévore » même les odeurs. Cette fascination reflète ici celle de l'écrivain lui-même qui concentrait sur la nature ses œuvres appartenant à la « première manière ». L'attachement d'Ennemonde à la nature s'inscrit également dans sa « quête du bonheur », car en même temps qu'elle éprouve de l'amour pour Clef-des-cœurs, elle est plus sensible au charme de la nature.

Elle est aussi très sensible au paysage. Quand elle devient paralysée, ses enfants lui achètent un fauteuil roulant pour qu'elle puisse s'installer sur la terrasse et observer l'entourage. Voilà ce qu'elle voit et ce qu'elle ressent de tous les sens :

lui être dû ("Le bonheur qu'elle venait d'éprouver lui était dû depuis longtemps et elle avait tous les droits", décide-t-elle après ses premiers émois amoureux avec Clef-des-cœurs (p. 294)). Par sa détermination et sa réussite Ennemonde atteint au sublime ». Ibidem, p. 51.

⁹⁶ P. Citron: *Notice d'« Ennemonde et autres caractères »*. In: VI, p. 988.

Le ciel est transparent. L'air enivre. Le vent fait dans les sapins le bruit de la mer. L'herbe se couche. La lavande tremble. Des tuiles cliquettent comme si quelqu'un marchait sur le toit. Le vent fait sonner la profondeur des citernes. Les chemins fument. Les hêtres s'agitent. Les bouleaux se balancent. Les peupliers scintillent. Le vent court dans les herbes comme un renard.

Enn, VI: 312

Ce n'est que le début d'un long fragment qui décrit de la manière détaillée tout ce qui se passe devant les yeux d'Ennemonde et qui témoigne de la grande sensibilité de ce personnage pour tout ce qui l'entoure.

Ennemonde s'avère également sensible aux plaisirs de la bonne chère:

[...] Ennemonde prenait sa deuxième écuelle de bœuf en daube, buvait son litre, mais ne mangeait pas tout son pain. Elle aimait par-dessus tout cette sauce lourde, mordorée, de lard fondu et d'huile vierge. Elle prenait chaque fois la précaution d'emporter de chez elle une cuillère à soupe cachée dans son corsage, et à table elle la sortait pour boire la sauce comme du bouillon.

Enn, VI: 291

Vers la fin de sa vie, ses sens sont tellement aiguisés qu'elle est capable même d'interpréter les signes qu'elle observe tout autour:

Mais elle déchiffre bien plus de choses dans le vent. Quand la graisse commence à fondre, Ennemonde peut désigner par son nom et son prénom celui, ou plus souvent celle, qui touille le chaudron avec l'écumoire.

Enn, VI: 317

Elle devient donc «une vieille reine paralysée» qui surveille de sa terrasse les autres en savourant en même temps tout ce qu'elle ressent à travers les sens. Comme raconte le narrateur, «elle observe le monde. Grâce à l'intelligence de son observation elle en fait partie; elle s'y engloutit, elle y disparaît» (*Enn*, VI: 318)⁹⁷. Le lec-

⁹⁷ H. Godard est d'avis que, par ce fragment, Giono revient à sa manière de décrire la relation entre l'homme et le monde qui remonte aux années trente.

teur a donc encore une fois affaire à « une âme forte ». Dans le cas d'Ennemonde, sa force consiste à trouver son divertissement favori non seulement dans l'amour, mais aussi dans la délectation du monde extérieur, le savoir-jouer de ce personnage peut être alors jugé positivement par le lecteur.

Contrairement à ces deux savoirs, les autres semblent être moins représentés dans le texte, pourtant il est possible de trouver quelques indices permettant d'enrichir l'image évaluative du personnage principal d'*Ennemonde et autres caractères*.

Son **savoir-vivre** peut être caractérisé de différents points de vue. Tout d'abord, l'évaluation d'Ennemonde est possible grâce aux jugements qu'elle porte elle-même ainsi que les autres portent sur les meurtres qu'elle a commis. Quand elle tue (probablement) son mari, ainsi que M. Fouillerot, elle n'a pas de remords, au moins le narrateur n'en dit rien. La réflexion apparaît pendant la vieillesse quand elle se souvient de son passé. Voilà ce qu'elle en pense :

Clouée désormais dans son fauteuil, Ennemonde écoute le passé, comme on écoute le grondement de la mer dans une coquille. Elle se regardait agir. Elle s'émerveillait et tremblait de son passé.

Enn, VI: 310

Cette phrase assez énigmatique démontre quand même l'attitude du personnage principal de la *Chronique* qui réfléchit sur ce qu'elle avait fait sans pour autant avoir de remords. On peut même prétendre qu'elle éprouve de la fierté en réfléchissant sur ses actes :

Elle n'a, bien entendu, pas perdu le souvenir de ses gestes, elle cherche à les oublier, non pas qu'elle regrette quoi que ce soit, au contraire, elle est très fière de ce qu'elle a fait et qu'elle referait si c'était à refaire, mais elle veut oublier par une sorte d'humilité. Il lui sem-

Il souligne en même temps que cette manière diffère de celle d'avant-guerre par le fait que l'écrivain fait également allusion à l'intelligence du personnage donc il ne s'agit pas uniquement de la perception du monde à travers les sens; cf. H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 164.

ble qu'après avoir si parfaitement réussi il importe qu'elle se délivre de tout orgueil et qu'elle rende à dieu ce qui est à dieu.

Enn, VI: 318

Le personnage se juge ainsi positivement. Toutefois, si l'on prend en considération la « compétence éthique » d'Ennemonde, c'est-à-dire la concordance entre son comportement et ses actes d'une part et les codes régissant la société, cette évaluation ne peut pas être univoque puisqu'elle est meurtrière. Pourtant, les actes d'Ennemonde ne choquent pas les autres représentants de la société à laquelle elle appartient. Rien de surprenant si l'on connaît les règles qui règnent dans cette société. P. Citron la présente ainsi: « Ces hommes et ces femmes ne connaissent ni le mariage ni l'amour, mais seulement l'accouplement et la procréation, sans que pour cela ils soient le moins du monde taxés d'animalité: ils sont au contraire essentiellement humains, quoique avec rudesse. Ils ont chacun droit à quelques pages pour vivre, se reproduire et mourir, sans qu'il leur arrive rien de frappant ni de dramatique »⁹⁸.

Les actes d'Ennemonde sont jugés positivement par exemple par ses enfants, avant tout par sa fille Alithéa qui adore sa mère,

[...] amour est même un petit mot pour dépeindre le sentiment qu'elle exprimait en quatre pages d'écriture quasiment enfantine chaque mercredi que Dieu fait: c'était l'admiration éperdue d'une élève pour son maître bien-aimé, un intarissable balbutiement d'admiration.

Enn, VI: 309

— relate le narrateur. Toutefois, cette relation entre mère et fille fonctionne parfaitement seulement jusqu'au moment où Ennemonde se décide à tout expliquer à Alithéa qui est d'ailleurs consciente des actes de sa mère. Juste après la fille cesse d'écrire ses lettres et brise le contact avec la mère.

Les relations du personnage avec les autres sont les plus manifestes dans l'attitude d'une part d'Honoré envers sa femme, et puis

⁹⁸ P. Citron: *Notice d'« Ennemonde et autres caractères »*..., p. 975.

celle de Clef-des-cœurs envers sa bien-aimée. Si le premier ne tient aucun compte d'elle, le second éprouve de la passion et de l'admiration folle pour elle. De toute façon, aucun d'eux ne la juge de la manière négative.

Ainsi, le savoir-vivre d'Ennemonde ne peut pas être évalué de la manière décisive puisque même si le narrateur, le personnage lui-même et les autres personnages jugent ses actes positivement, le lecteur ne peut pas quand même oublier qu'Ennemonde est assassin ce qui fait que son savoir-vivre se caractérise par la «polyphonie évaluative».

Le dernier savoir, le **savoir-dire**, n'est pas représenté dans le texte car Ennemonde prononce dans le roman à peine quelques phrases qui sont citées par le narrateur — il s'agit de sa conversation avec Alithéa pendant laquelle elle lui demande si celle-là savait comment était mort son père. Ce court fragment ne suffit pas pour évaluer la parole du personnage. Tout de même, les autres savoirs apportent le nombre suffisant d'informations qui permettent de juger le personnage principal d'*Ennemonde et autres caractères* et ce jugement s'inscrit dans le modèle des *Chroniques romanesques* précédentes, c'est-à-dire il s'appuie généralement sur la «polyphonie évaluative».

Contrairement aux *Chroniques romanesques* précédentes, *L'Iris de Suse* se base sur la narration plus traditionnelle — il s'agit d'un narrateur neutre qui présente le personnage de la manière plus ou moins objective. On peut supposer que ce type de narration permet la présentation complète de l'«être» des personnages qui apparaissent dans le récit. Toutefois, tel n'est pas le cas de ce roman-là.

Bien sûr, le lecteur connaît le nom du personnage principal, mais même ici surgit un doute, puisque le narrateur ne constate pas que le personnage s'appelle Tringlot, mais uniquement qu'il est appelé, dans certains milieux, Tringlot, tout comme «Tourniquet». On peut donc présupposer que Tringlot est également un sobriquet. La suite du récit apprend au lecteur que ce personnage est appelé également Jules et un lecteur attentif retrouvera dans le

roman une seule fois la mention du nom de son état civil — Jean Rameau⁹⁹.

En plus, ce que souligne également P. Citron dans son analyse de *L'Iris de Suse*, le lecteur ignore la taille, la physionomie et l'âge de Tringlot même si la narration à la troisième personne permettrait de caractériser le personnage en question de la manière plus ou moins détaillée. Tout de même l'écrivain évite toujours ce type de solution et ne comble pas les vides dans la présentation du personnage qui demeure très fragmentaire.

Quant à l'aspect physique de Tringlot, on peut distinguer un élément qui pourrait, à la rigueur, déterminer l'«être» de ce personnage, c'est à dire l'habit — autrement dit ses habitudes vestimentaires. Le narrateur attire l'attention du lecteur sur la manière de s'habiller de Tringlot, toutefois dans ce cas-là il ne s'agit pas de présenter le goût esthétique du personnage, mais les changements constants de vêtements par celui-là qui appartiennent plutôt à son savoir-faire.

A part le nom et l'aspect physique de Tringlot, le lecteur ne connaît non plus presque rien sur son passé ainsi que sur son métier. Il apprend seulement que c'est un brigand professionnel mais les circonstances de son adhésion à la bande avec qui il pille des maisons demeurent pour lui obscures. La seule information sur son passé est celle qu'il est enfant trouvé et qu'il a passé sept ans en Afrique. L'insuffisance des indications sur l'«être» de ce personnage ne permet pas son évaluation par le *lectant interprétant*¹⁰⁰.

Parmi les savoirs, ce sont le savoir-faire et le savoir-vivre qui semblent prédominer. Tout d'abord, dans le cadre du **savoir-faire**, le personnage se montre comme un individu compétent dans tout ce qu'il fait.

⁹⁹ Les noms et leurs significations possibles dans *L'Iris de Suse* ont été décrits par A. P l a n c h e : *Les noms et le sens dans «L'Iris de Suse»*. In : BUL 35, pp. 82—90.

¹⁰⁰ D'ailleurs, comme le confirme J. Le Gall, dans les dernières *Chroniques* il y a beaucoup de personnages dont la présentation n'est que fragmentaire; cf. J. Le Gall : *Les incipit...*, p. 345.

Au début du roman, le lecteur est confronté à la description de la fuite de Tringlot qui s'efforce de s'échapper à ses deux chefs. Comme il est voleur, la capacité de s'enfuir peut être dans son cas traitée comme une des compétences témoignant de son savoir-faire. Le personnage principal de *L'Iris de Suse* possède toute «une philosophie» de la fuite qui se cache sous la constatation suivante: «La mort attrape tout d'abord ceux qui courent» (*IS*, VI: 358) qu'il répète au cours de son voyage. Parfois ces paroles lui servent à se calmer:

Il fut sur le point de décamper tout de suite, à toutes jambes; il en tremblait; à la lettre ses dents claquaient. C'est le tremblement qui l'arrêta. Son vieux système: la mort attrape d'abord ceux qui courent. Il ne mourra jamais que les plus malades.

IS, VI: 371

A part cette stratégie, il y en a encore une autre qui consiste à changer des vêtements pour se déguiser:

«Cette fois c'est la montagne», dit Louiset. Il tira un chapeau de sa musette. «Je te donne ce que je t'avais promis. Et attention: c'est un vétéran; il m'a déjà fait cinq campagnes».

Le chapeau était parfait. «Je suis en train de disparaître», se dit Tringlot, il tâta sa barbe au menton, «comme un morceau de sucre dans du café bouillant».

IS, VI: 382

D'ailleurs, le changement d'habits par le personnage principal peut être traité comme le symbole de métamorphose que L. Ricatte décrit de la manière suivante: «En même temps qu'il change d'habits, il se dévêt de son ancien moi et le premier geste protecteur de Louiset, c'est le don du chapeau qu'il offre à Tringlot au moment où la transhumance a définitivement placé son protégé dans un autre pays»¹⁰¹.

Selon J.-F. Durand¹⁰², Tringlot «change de vêtements autant que de rôles», ce qui confirme également sa métamorphose: d'un sim-

¹⁰¹ L. Ricatte: *Notice de «L'Iris de Suse»*. In: VI, p. 1040.

¹⁰² J.-F. Durand: *Les métamorphoses de l'artiste...*, p. 459.

ple voleur, il devient à la fin du roman un homme conscient de lui-même.

Cependant, avant que sa métamorphose ne s'accomplisse, il possède ce besoin de se cacher, de «disparaître» qui est tellement grand qu'il cherche même à devenir «invisible»: «Il tenait à l'invincibilité; il avait peur d'être remarqué» (*IS*, VI: 490). Tous les procédés qu'il utilise sont vraiment efficaces car Tringlot échappe aux bandits. Ainsi, vu les outils et le but de ces activités particulières liées au métier du voleur, l'évaluation ne peut être que positive ce qui dote aussi du même signe le personnage lui-même.

D'ailleurs, Tringlot ne se montre pas uniquement comme un voleur doué. Il est un homme habile qui apprend vite. Ainsi, juste après s'être lié avec les bergers il commence à comprendre les secrets de leur travail:

Il savait déjà beaucoup de choses: il avait appris sept ou huit mots de chien; il savait fouetter indolemment mais sec; il se débrouillait avec le pantalon housard. Il portait des croquenots à clous, achetés à Mons, et il commençait à mordre à l'élégance bergère en fait de croquenots, c'est-à-dire de ne jamais relever les pieds, avec un petit air excédé de «Marche ou crève». C'était la fin du fin. Il l'observait chez Louiset et même chez les moussaillons. Il y arriverait. «Je suis doué, se dit-il, j'en ai fait bien d'autres».

IS, VI: 383

Il est important que le personnage s'évalue lui-même de manière positive. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'apprendre vraiment le métier des bergers, mais plutôt de prétendre qu'il est aussi un des bergers pour se cacher. Ce but du travail n'influence quand même pas l'évaluation de cette tâche de la manière négative, car le personnage réalise toujours son plan et le fait avec conséquence et avec beaucoup d'habileté.

L'auto-évaluation du personnage apparaît aussi dans le contexte de son métier principal, celui de voleur. Quand Tringlot se souvient des attaques auxquelles il avait participé, il avoue lui-même que sa compétence est grande: «Je suis doué: à quatre ans je savais déjà distinguer le pour et le contre en fait de délicatesse» (*IS*, VI: 461),

constate-t-il, un aveu non pas dépourvu d'ironie. En général, Tringlot est conscient de son habileté, mais il ne se vante pas, il sait se distancier de lui-même: «Je peux très bien être un paysan cossu ou un marchand de bestiaux, se dit-il, ou un voleur, que je suis» (*IS*, VI: 518). Cette distance avec laquelle il se traite lui-même fait que le lecteur ne l'évalue pas négativement. Tringlot n'est pas, aux yeux du lecteur, un personnage dépravé, sans scrupules. Il est plutôt un homme sensible qui se comporte comme si la situation l'avait obligé à devenir voleur. D'ailleurs, le fait qu'il quitte la bande, s'enfuit et trouve la sécurité parmi des bergers prouve que ce n'est pas un homme corrompu. Ainsi, dans le contexte du savoir-faire du personnage principal de *L'Iris de Suse*, on ne peut pas parler de l'évaluation négative. Pour le prouver, on peut ajouter encore un argument. Tringlot est tellement doué qu'il fait avec aisance tout ce qu'on lui ordonne. Tel est aussi le cas de son «métier» qu'il fait chez Casagrande. Pendant son séjour au château de Quelte il se charge de dresser un mulet capricieux de son hôte. C'est à ce moment-là qu'il dévoile un peu de son passé:

Là, en effet, je peux être utile, dit Tringlot, j'ai fait mon service dans le train des équipages et avant j'ai été maréchal-ferrant. Les mulets cabochards, je les connais; j'en ai vu des verts et des pas mûrs.

IS, VI: 473

La tâche qu'il entreprend semble être impossible à accomplir pour les autres. Pourtant, Tringlot, après avoir consacré beaucoup de temps au mulet, le change complètement en provoquant du respect de Casagrande et des autres qui connaissent bien cet animal. Ce petit fragment contribue aussi positivement à l'image du savoir-faire du personnage principal.

A part le savoir-faire, c'est, comme nous l'avons déjà mentionné, le **savoir-vivre** qui permet de juger Tringlot. Incontestablement, son métier y joue un rôle primordial. Par le biais du code moral communément admis la manière de gagner de l'argent par le personnage principal de *L'Iris de Suse* semble être vraiment douteuse.

Pourtant grâce au phénomène que G. Barstad¹⁰³ appelle « l'esthétique amoral » ou « l'esthétique du vide », qui prédomine dans les *Chroniques*, l'attitude de Tringlot semble acceptable. En plus, le lecteur ne sait pas beaucoup sur le passé de ce personnage-là. Il sait uniquement que c'est un brigand professionnel, qu'il a participé aux pillages des maisons, et qu'il était au moins complice d'assassins. Le lecteur ne connaît les actes commis par le personnage qu'à travers les interrogatoires imaginaires que ce dernier se raconte lui-même (cf. *IS*, VI: 428—437). Pendant un de ces interrogatoires apparaît le vrai nom de Tringlot dans le propos prononcé par le juge:

[...] alors, exercez votre mémoire si précise sur Arbaud de Jouques, Isnard de Saint-Julien-d'Asse, Félix Aillaud, Brunet, Rougières, les frères Canton, Christophe Gautier et, j'y viens, Jean Rameau, dit Tour-niquet, ou, plus particulièrement, Tringlot.

IS, VI: 437

Ainsi, le lecteur obtient la confirmation que Tringlot est vraiment voleur et membre d'une bande. Pourtant, le *lectant interprétant* ne connaît ses actes que des relations du personnage même:

« Question qu'on pourrait me poser, au pire », se dit Tringlot: « Cette fille que vous regardez maintenant à la fenêtre de la Grande Sambuque ne fut-elle pas d'abord violée par chacun de vous, tour à tour, et maltraitée en lui donnant des gifles et des coups de poing? »

« Là c'est facile », je répondrais: « Oh! Non, il n'est pas vrai que chacun de nous l'ait violée; moi-même je ne l'ai pas vu faire et je ne l'ai pas fait, je m'en serais bien gardé ». [...]

« Nous n'avions pas besoin de violer cette pauvre malade et laide comme un pou. Vous confondez avec une certaine Nanette (même prénom que Nanette Roux) mais toute différente. Là encore vous confondez d'ailleurs. On n'avait pas besoin de la violer: quiconque voulait jouir d'elle en jouissait, non seulement chez elle, mais encore dans les blois et dans les cabanons de charbonniers elle venait nous chercher, nous agacer et nous provoquer ».

IS, VI: 417

¹⁰³ G. Barstad: « *L'Iris de Suse* » ou *l'appel de l'autre*. In: GR, p. 51.

Cette relation est particulière. Tout d'abord, le personnage principal raconte de manière détaillée les coutumes de la bande. Puis, il s'accuse lui-même au nom d'un juge imaginaire d'avoir violé une fille et juste après il se contredit en ajoutant encore une explication qui semble être véridique. Pourtant, comme c'est une relation d'un individu qui est personnellement impliqué dans l'affaire, le lecteur ne peut pas le juger positivement. Le fait que Tringlot s'accuse lui-même d'avoir participé à un viol éveille en le *lectant interprétant* le doute car cela peut lui sembler bizarre que le personnage s'accuse ce qui suggère qu'il a probablement des remords. Ainsi, la première évaluation du savoir-vivre ne peut pas être positive. Toutefois, le lecteur n'obtient pas de preuves évidentes de la culpabilité de Tringlot et le personnage n'est évalué que par lui-même (il n'y a pas de personnages-évaluateurs), ce qui fait qu'il n'est pas capable de le juger de la manière décisive.

Le savoir-vivre de ce personnage n'est pas tout de même présenté uniquement par ce biais ce qui enrichit son image. Le lecteur apprend beaucoup sur les vices du personnage qui se lient également au code régissant la société. Une des conversations entre Tringlot et Louiset concerne les mauvaises habitudes :

Louiset roula une cigarette.

— Tu ne fumes vraiment pas ? dit-il.

— J'ai fumé, dit Tringlot, je me suis arrêté. C'était une sujétion.

— Ni Dieu ni maître ?

— Un peu dans ce goût-là, oui. Je n'avais pas un rond. On ne nous donnait pas de prêt, évidemment. On faisait n'importe quoi pour avoir un paquet de tabac. N'importe quoi ! Je l'ai fait. Puis j'ai dit : non, fini ; vous ne m'aurez plus. Et j'ai foutu le tabac en l'air.

IS, VI : 408—409

Ce fragment témoigne des principes importants pour Tringlot. Pendant une de ses conversations avec lui, Louiset lui demande s'il possède vraiment des vices s'il ne fume pas ni ne boit pas d'alcool. Pour lui, une telle personne peut être soupçonnée d'avoir commis des choses épouvantables. Par contre, si quelqu'un possède cer-

taines faiblesses, cela prouve en quelque sorte sa bonté. La réplique du voleur démontre la force de son caractère, pourtant il avoue lui-même qu'il a aussi des vices. Voilà ce qu'il en dit :

Si Louiset était là, se dit-il, il me casserait encore les oreilles avec son histoire de vice. J'en ai des vices. J'en ai un : j'aime l'or. Le jeu, le tabac, le vin, la femme je m'en passe; même le sang, et Dieu sait que le sang est fort! J'en ai connu, j'en ai vu qui préfèrent le sang à tout; moi non : c'est l'or; l'or me suffit. Il me contente. Je ne le dépense pas, il me sert d'or. Je n'ai jamais eu que mes quatre membres. Je voulais plus : je l'ai.

IS, VI: 459

Ce fragment-là peut incontestablement faire penser au divertissement au sens pascalien tel que le comprend Giono — il s'agit donc d'une activité ou d'une fascination permettant de surmonter l'ennui. L'avis de Tringlot peut constituer en quelque sorte la conclusion des stratégies que les personnages principaux des *Chroniques romanesques* précédentes utilisaient pour se divertir. Le sang que mentionne Tringlot fait penser à Langlois, le personnage d'*Un Roi sans divertissement*, ainsi qu'à Thérèse des *Âmes fortes* — il suffit de rappeler sa fascination pour Mme Numance et ses jeux reposant sur le mensonge. Il en est de même avec les autres personnages que nous avons déjà analysés.

Ce qui est particulier dans le personnage de Tringlot, c'est qu'il est conscient de son attachement à l'or et il sait que l'or suffit pour qu'il éprouve la satisfaction. Voilà comment il décrit les émotions qu'il ressent :

Je reprends mon petit pelotage. Et je trouve. C'est la troisième marche avant d'arriver au palier. Je l'ai senti tout de suite : le joint était exquis. Le bout de mes doigts prend aussitôt un plaisir extraordinaire, un morceau de roi. [...]

Je tripote vite dans le noir; c'est de l'or tiède, des pierreries glaciales, des diamants qui jettent soudain un petit cri de souris quand je les empoigne.

Je suis comblé. Maintenant j'ai tout.

IS, VI: 463

Ainsi le personnage principal de *L'Iris de Suse* aboutit finalement, après les personnages des autres *Chroniques*, au comble du bonheur, il n'agit pas contre lui-même. C'est «un plaisir extraordinaire, un morceau de roi», encore une allusion à Langlois, ce «roi sans divertissement». Par contre, Tringlot est «un roi avec divertissement». H. Godard compare la situation de ces deux personnages de la manière suivante: «La trouvaille de Giono est de prêter à cet enfant trouvé, devenu brigand puis bagnard et enfin évadé, la même inquiétude profonde que Langlois, sans jamais en parler directement, [...] Tringlot sait depuis son premier brigandage ce que Langlois découvrait avec l'ostensoir et les autres objets du culte: l'or est une substance assez rare, assez précieuse et ordinairement tenue assez à l'abri des regards et des contacts, pour que le voir satisfasse l'œil et le toucher la main»¹⁰⁴.

Le fragment du roman cité ci-dessus, crucial pour l'analyse du personnage principal de *L'Iris de Suse*, témoigne non seulement de l'attitude de celui-là envers l'ennui, mais également envers les lois et codes qui régissent la société. Il en ressort que ce voleur a choisi un tel chemin non pas parce qu'il a été obligé de le faire, mais parce qu'il est fasciné par l'or, le trésor qu'il ne peut obtenir que grâce au crime. Ainsi, si l'on veut déterminer l'évaluation de ce personnage par le biais de son savoir-vivre, il faut constater qu'elle n'est pas non plus strictement négative. Il pourrait être jugé négativement — il est voleur, quand même personne ne le juge ainsi, ni le narrateur ni les autres personnages. En plus, le lecteur apprend que ce métier permet au personnage d'atteindre le bonheur ce qui pousse l'évaluation vers le côté positif. En général toutefois, tout cela provoque plutôt l'apparition de la «polyphonie évaluative» étant donné qu'il y a pas d'indices univoques.

La situation devient d'autant plus complexe que Tringlot se décide finalement à rendre de l'argent qu'il avait volé à la bande. Le lecteur ignore qu'il le fait de peur ou à cause d'autres raisons. Décidément, la peur devant la punition et la vengeance de la part des bandits est ici non sans importance, nous pouvons quand même

¹⁰⁴ H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, pp. 131—132.

supposer que Tringlot est conduit aussi par d'autres raisons. Il nous semble que son comportement s'explique par la fin du roman :

La forge était silencieuse mais, dans l'aveuglante lumière de midi, il aperçut sur le terre-plein cette forme immobile, telle qu'elle était l'hiver passé, debout à travers le grillage noir de la neige.

Elle était là.

«Je suis comblé. Maintenant j'ai tout», se dit-il.

Désormais, elle serait protégée contre vents et marées et elle ne savait même pas qu'il était tout pour elle.

IS, VI: 527

Tringlot se décide donc à régler ses affaires avec la bande avant tout parce qu'il n'a plus besoin d'argent. Il a trouvé le vrai bonheur, le vrai divertissement, qui est personnifié par l'Absente. Ce qui est significatif, c'est la répétition de la phrase: «Je suis comblé. Maintenant j'ai tout» qu'on peut traiter comme le symbole de son plus grand bonheur. En plus, comme le souligne L. Ricatte, cette répétition confirme la métamorphose du personnage. Le «tout» signifie autre chose. Le premier usage de ces paroles renvoie en fait au passé déjà éloigné. En plus, Tringlot est en état de rêve. La constatation qui clôt le roman est celle d'un homme conscient et lucide et renvoie décidément à la situation actuelle. Quelles que soient les raisons pour lesquelles Tringlot rend de l'argent, force est de constater que cet acte contribue à l'évaluation positive de son savoir-vivre.

Ce qui facilite l'évaluation du savoir-vivre du personnage, ce sont ses relations avec les autres qui témoignent de sa conduite socialisée. Dans ce cas-là il ne faut pas négliger les rapports entre Tringlot et Louiset. Ce premier dès le début de leur connaissance prend soin du berger. Tout d'abord, quand il le rencontre malade et il l'aide à suivre les autres bergers et plus tard, quand c'est Louiset qui est gravement malade et demande à Tringlot d'aller chercher Casagrande qui le seul puisse le soigner. Cette aide de Tringlot peut témoigner de sa sensibilité à la douleur des autres ainsi que du fait que son comportement est conforme aux normes acceptées par la société: il aide une personne faible. Cette attitude de Tringlot aurait pu changer le signe d'évaluation du savoir-vivre de ce personnage-là si

le lecteur n'avait pas connu les autres faits renvoyant également au savoir-vivre du personnage et qui créent l'ambiguïté du jugement.

Contrairement à des savoirs déjà analysés, les deux autres semblent être moins représentés dans le texte. Toutefois, on peut retrouver quelques indices qui enrichissent la possibilité de réception du personnage principal de *L'Iris de Suse*. Dans le cadre du **savoir-jouer**, le lecteur apprend tout d'abord la capacité de Tringlot de s'enfuir. Pendant la fuite, il utilise tous ses sens pour se sauver et ainsi il peut ressembler à un animal qui est en alerte face au danger :

Il [Tringlot — J.W.-R.] marcha d'abord sur la route; il faisait le moins possible de bruit; d'ailleurs, la poussière épaisse étouffait ses pas. Il regardait de tous ses yeux le noir d'encre et il écoutait, seul, le murmure des bois. Tous ses sens étaient en éveil. Même l'odorat: il sentait la sueur aigrette des lièges écorcés, le plâtre d'un petit pavillon dans les pins, la rouille des martellières plantées de biais dans les filioles d'arrosage, l'anis d'un champ de fèves, l'amertume de la dent-de-lion déchirée la veille par des moutons, la résine des pins, et naturellement l'épice familière du crottin, mais, plus loin encore (il cherchait, il se méfiait) l'arôme peut-être d'un tabac.

IS, VI: 355

Tringlot, effrayé, se comporte alors comme un animal qui flaire autour de lui. L'usage des sens de la manière si parfaite ne peut qu'être jugé positivement par le lecteur — le personnage utilise ses sens et il parvient à s'échapper. D'ailleurs, ce type de sensibilité fait penser aussi aux personnages des romans gioniens appartenant à la première « manière », avant tout à *Que ma joie demeure*. L. Ricatte¹⁰⁵ rappelle même qu'après la parution de *L'Iris de Suse* la critique a célébré le retour de Giono à la manière d'écrire d'avant-guerre, ce qui était bien sûr une certaine exagération.

Tringlot s'avère être aussi sensible au paysage, ce qui contribue à la caractéristique de son savoir-vivre :

¹⁰⁵ L. Ricatte: *Notice de «L'Iris de Suse»...*, p. 1035.

[...] Tringlot regarda attentivement ce fameux nord où il allait.

Ça avait l'air de quoi? D'un bleu bizarre. Il l'avait pris d'abord, les jours d'avant, pour un ciel, un ciel bouché, puis une sorte de ciel; et ce matin, là-bas, depuis qu'il s'était approché, ce n'était plus aérien: ni un nuage, ni de l'orage, ou de l'air; non, pas du tout, c'était comme une purée de pois, plus épaisse encore; si épaisse qu'elle faisait ombre; si compacte qu'elle répercutait tous les bruits et les fondait dans un écho général. Le pétilllement des peupliers, les voix, les appels, le clairon d'un âne, le toux des moutons, un bêlement solitaire, la campane d'un bœuf endormi, le grondement du petit fleuve qu'ils avaient passé à gué avant d'arriver et la confuse rumeur des lointains sonnaient comme dans un corridor.

IS, VI: 367

Cette fois-ci le personnage n'est plus obsédé par la pensée qu'il faut s'enfuir. Il s'est déjà apaisé un peu car il avait rejoint le groupe de bergers et il regarde la montagne dans la direction de laquelle marche le troupeau. La montagne signifie pour lui le synonyme de sécurité — il semble peu probable que les chefs de la bande veuillent le chercher dans les montagnes. Aussi toute la description du paysage qui se trouve devant les yeux de Tringlot est-elle imprégnée de ce calme qu'il veut retrouver là-bas. R. Ricatte¹⁰⁶ voit dans l'usage de l'espace dans ce roman un rôle cathartique: le personnage éprouve une sorte de catharsis en atteignant enfin la montagne qu'il regarde pendant le trajet.

La présentation du savoir-jouer de ce personnage atteint à l'apogée quand le troupeau arrive sur place et Tringlot obtient son propre lit dans une cabane où il retrouve de la paix et la sécurité (cf. IS, VI: 397). Il est capable de se délecter de cette paix et cette tranquillité¹⁰⁷. Il éprouve des sentiments semblables uniquement quand il observe l'Absente. Il l'aperçoit pour la première fois « au mi-

¹⁰⁶ R. Ricatte: *Styles et structures dans les deux dernières «Chroniques» de Giono*. In: ST, p. 40.

¹⁰⁷ J.-F. Durand retrouve dans la description de Tringlot qui se cache dans la «maison en dur» le symbole de l'intériorité créatrice, car la retrospection signifie selon lui dans ce cas-là la naissance de l'œuvre; cf. J.-F. Durand: *Les métamorphoses...*, p. 460.

lieu du chemin, debout, le regard lointain » comme une « forme immobile »

derrière le grillage noir des flocons. Il continuait à se demander ce que c'était. Il arriva à sa hauteur; en la croisant il rencontra un regard lumineux. Il s'arrêta net, la gorge serrée; il voulut parler, il cria. C'était une femme debout. La neige s'accrochait sur son visage comme sur un mur; des cristaux de givre s'attachaient à ses cils et au léger duvet brun de sa lèvre.

IS, VI: 464

Puis, une scène significative se passe dans l'église (cf. IS, VI: 496). Elle se fonde sur une analogie avec la scène pendant laquelle Langlois, le personnage de la première *Chronique romanesque*, observe, fasciné, l'ostensoir dans l'église. Dans son cas, l'objet qu'il contemple est censé lui procurer le remède contre l'ennui. En vain. Par contre, Tringlot qui observe l'Absente, retrouve le bonheur, il retrouve donc le remède contre l'ennui ce qui prouve qu'il est un roi avec divertissement. Ainsi, le savoir-jouer du personnage principal de *L'Iris de Suse* peut être évalué positivement par le lecteur.

Le dernier des savoirs, le **savoir-dire**, même s'il est présent dans la construction du roman, n'offre pas au lecteur tant d'indices permettant l'analyse du personnage. Tout de même on peut retrouver dans le roman quelques éléments intéressants qui se fondent sur la construction de l'usage de la parole par les personnages. Nous avons déjà parlé de la forme du récit: ce sont avant tout les personnages qui présentent les événements grâce aux dialogues et grâce aux monologues. En plus, le personnage principal parle peu pendant la journée tandis qu'il devient plus bavard la nuit, quand il se souvient de son passé ou bien quand il imagine son procès. Ainsi peut-on faire une opposition entre le Tringlot diurne et actuel et le Tringlot nocturne au passé, réel et virtuel¹⁰⁸. Dans le roman, ce sont avant tout les « rééducateurs » de Tringlot¹⁰⁹, c'est-à-dire Louiset et Casagrande, qui parlent. Quant au personnage principal, il est in-

¹⁰⁸ Cf. L. Ricatte: *Notice de «L'Iris de Suse»...*, p. 1033.

¹⁰⁹ L'appellation est de M.H. Marzougui; cf. M.H. Marzougui: *Le double récit dans «L'Iris de Suse» de Giono*. In: BUL 25, p. 77.

formé sans pourtant informer les autres de son propre passé. Il se contente uniquement de poser des questions.

Il faut aussi souligner que le narrateur de *L'Iris de Suse* cite les paroles de Tringlot, le lecteur connaît donc la manière de parler de celui-là, ce qui est d'ailleurs rare dans les *Chroniques romanesques*, toutefois, ces « prises de parole » n'apportent pas tant d'informations sur le personnage que dans le cas de Thérèse des *Âmes fortes*.

Le langage de Tringlot est avant tout parlé et populaire. En voilà un exemple :

Regarde ça : le désert, la nuit, le sommet de la montagne. Il y a là, avec moi, quatre types : Louiset, Alexandre, les deux gosses qui se foutent de moi comme de leurs premières chaussettes et qui ne se rencontreront jamais avec une boîte de cachous et des clefs. De plus, je n'ai pas de nom ; on m'appelle Jules. J'étais quoi quand ils m'ont rencontré ? Un pacant en pantalons de velours, avec un gros béret à la noix.

IS, VI : 390

Un tel type de langage amplifie en quelque sorte la caractéristique du personnage et le rend encore plus vraisemblable — il est possible qu'un voleur utilise justement le langage populaire.

En plus, le savoir-dire de Tringlot est visible également dans les scènes pendant lesquelles celui-là se raconte ironiquement le déroulement du procès devant le juge ou bien quand il se souvient des attaques auxquelles il a participé. Ces fragments sont d'autant plus importants qu'ils permettent au lecteur d'évaluer la concordance entre le fond et la forme et entre celui qui parle et sa manière de parler. En plus, ces bribes de l'histoire de Tringlot sont en fait la seule possibilité pour le lecteur de connaître le passé du personnage, mais comme cette relation provient du personnage lui-même, elle n'est pas objective. Ce qui n'empêche pas que le savoir du lecteur sur le voleur soit plus grand.

Avant de finir l'analyse herméneutique du personnage principal de *L'Iris de Suse*, il faut encore mentionner les relations de ce personnage avec les autres qui puissent aussi contribuer à l'évaluation de celui-ci. Le personnage qui contribue de la manière la plus

complète à la compréhension et l'évaluation de Tringlot est l'Absente. Le lecteur ne la voit qu'à travers le regard de Tringlot, et ce qu'il y a du particulier, cette femme a toujours «le regard lointain», «les yeux fixés sur le désert» (*IS*, VI: 464). L'Absente est le personnage le moins précisé dans le récit, elle est présentée par le négatif, c'est-à-dire l'écrivain parle de plusieurs détails concernant par exemple les rencontres de Tringlot avec elle, sans pourtant présenter le personnage. La relation entre ces deux personnages est particulière: ils n'échangent aucune parole au cours du récit. D'ailleurs, l'Absente est toujours muette, ce que L. Ricatte¹¹⁰ explique comme le symbole de la valeur du silence en face de la parole. Nous avons déjà constaté que Tringlot est fasciné par cette femme, qui plus est, il retrouve en elle le divertissement extrême. L'Absente peut être traitée comme le symbole du vide¹¹¹, nous avons déjà mentionné le titre primitif du roman — «l'invention du zéro», l'Absente est donc le symbole de ce «zéro» auquel Tringlot donne du sens. Pour lui, cette femme devient quelqu'un qu'on peut aimer, même si elle est, comme le constate H. Godard¹¹², «hors du monde». D'ailleurs, peut-être grâce à cela, elle est capable d'introduire Tringlot dans l'Absolu.

Un autre personnage-évaluateur de Tringlot est Louiset, le chef des bergers, un homme expérimenté qui connaît le psychisme humain. Voilà ce qu'il dit à propos des autres membres du groupe:

Les deux petits mousses, par contre, il faut se méfier: ils ne sont pas encore faits. Si le revertigot les prend, c'est fini, ils feront pis que pendre. La solitude est difficile à encaisser; on se croit solide mais on déraile. J'ai l'habitude; pour moi ce n'est pas une question de revertigot: j'ai fait les quatre cents coups; qu'est-ce que tu veux que j'en fasse quatre cent un?

IS, VI: 393

Le mot-clé dans ce fragment c'est sans doute le mystérieux «revertigot». On peut seulement deviner qu'il s'agit d'une sorte de maladie psychique qui frappe à cause de la solitude. Cet état est peut-

¹¹⁰ L. Ricatte: *Notice de «L'Iris de Suse»...*, p. 1030.

¹¹¹ Cf. G. Barstad: *«L'Iris de Suse»...*, p. 52.

¹¹² H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 132.

être semblable à l'ennui pascalien qui accompagne toujours les personnages gioniens. Ainsi, Louiset qui connaît bien ce sentiment et qui est capable de le combattre peut faire penser à un autre «connaisseur d'âmes», le procureur royal d'*Un Roi sans divertissement*. Lui aussi comprenait bien ceux qui souffraient à cause de ce malaise. Il n'est donc pas étonnant que Louiset comprenne également sans difficulté Tringlot. Voilà la conversation entre les deux hommes:

Casagrande me rafistole, tout juste, mais je suis fini. Je ne me voyais pas aux Bouches-du-Rhône. D'autant que toi tu ne redescends pas?

— Non.

— Je le savais, dit Louiset, n'ajoute rien. Je t'ai assez étudié. Tu me bottes tel que tu es, le reste ne me regarde pas. Tout ce que je te demande, c'est un coup de main jusqu'à la gare.

IS, VI: 454

Louiset est donc un homme qui comprend très bien Tringlot et qui devine peut-être son passé. Pourtant, il ne le juge pas négativement. Tout au contraire, il le traite comme un vrai ami, comme un homme qu'il faut apprécier (c'est d'ailleurs aussi Casagrande qui l'apprécie ce qui n'est pas sans importance). Ce jugement du personnage-évaluateur ne peut pas rester sans valeur pour le lecteur. Ainsi, la relation entre Tringlot et Louiset et son jugement contribue à la création de l'image positive de Tringlot.

Le troisième personnage-évaluateur est Casagrande, son «rééducateur». C.-G. Jasmin¹¹³ l'appelle le personnage protecteur, à côté de Louiset, aussi parce qu'il offre à Tringlot de l'abri dans son château à Quelte et le protège contre le monde extérieur. Il faut souligner que Casagrande, tout comme le premier protecteur, Louiset, ne juge pas Tringlot négativement, d'ailleurs il ne sait pas beaucoup sur le passé de son hôte ce qui ne l'empêche pas de se lier d'amitié avec lui. M. Neveux¹¹⁴ compare Casagrande au procureur royal.

¹¹³ C.-G. Jasmin: *L'invention du zéro*. In: GA, p. 193.

¹¹⁴ M. Neveux: *L'Espion et le Procureur*. In: IE, pp. 79—95.

Il y a en réalité entre ces deux personnages la ressemblance majeure qui consiste à connaître l'âme humaine. Il semble que Casagrande comprenne Tringlot et l'accepte tel qu'il est. Ainsi le lecteur obtient encore un indice qui devrait le biaiser vers l'évaluation positive du personnage principal de *L'Iris de Suse*.

La présentation des personnages gioniens semble être construite de la même manière dans toutes les parties du cycle. Ainsi, tous les personnages principaux des *Chroniques romanesques* sont présentés de manière fragmentaire. Tout d'abord, le romancier s'abstient de décrire leur aspect physique de la manière «classique» au sens hamonien du terme. Langlois et M. Joseph en sont ici des exceptions puisque l'écrivain construit leur image à l'aide d'un détail tel que le costume professionnel (capitaine) et les bottes (M. Joseph). D'ailleurs, quant au modèle «classique», M. Joseph s'en approche le plus puisque sa description apparaît déjà au début du roman, mais il faut encore une fois souligner son caractère lacunaire. En général, dans la totalité des *Chroniques*, domine la méfiance du romancier envers la description détaillée de ses personnages.

Ce caractère fragmentaire de l'«être» des personnages gioniens est encore renforcé par la manière de désigner leur identité. Le lecteur connaît donc soit le nom du personnage (Langlois), soit son prénom (Thérèse, M. Joseph) ou bien l'identité du personnage demeure pour lui obscure (le Narrateur des *Grands Chemins*). Il n'en est pas de même avec Ennemonde et Tringlot, pourtant même dans ces cas-là le savoir du lecteur sur le passé de ses personnages, leur provenance etc., ne s'approche pas du modèle que Ph. Hamon appelle «classique». En fait, le passé des personnages se démontre au lecteur comme mystérieux. L'«être» des personnages principaux des *Chroniques romanesques* se fonde sur des «non-dits» ce qui s'inscrit d'ailleurs dans le plan de l'écrivain qui s'efforçait de présenter ses personnages par le récit négatif dans lequel tout est décrit sauf le personnage¹¹⁵.

¹¹⁵ Cf. Y.-A. Favre: *Giono et l'art du récit...*, p. 147.

L'image des personnages gioniens d'après-guerre semble être donc énigmatique, mais l'analyse de l'«être» n'est qu'un point de départ pour la présentation de leur aspect herméneutique. Si l'on compare le «faire» des personnages gioniens, il est possible de trouver certaines ressemblances entre eux. Tout d'abord, leur **savoir-faire** est basé sur la «polyphonie évaluative». Tel est le cas de Langlois. Premièrement, son savoir-faire est caractérisé par l'outil: rappelons qu'il s'agit de son arme qui est appelé par le nom du personnage ce qui contribue à une évaluation positive de Langlois. Pourtant, juste après l'écrivain introduit la discordance qui s'appuie sur plusieurs facteurs que nous avons déjà analysés. Il est important que le savoir-faire de Langlois est présenté par plusieurs personnages-évaluateurs qui apportent au lecteur des opinions contradictoires et ainsi le savoir-faire du personnage principal d'*Un Roi sans divertissement* ne peut pas être jugé de la manière univoque.

Il en est de même avec Thérèse: l'apparition des deux versions contradictoires dans la présentation de ce personnage provoque de l'ambiguïté, et ce qui va de soi, la «polyphonie évaluative» dans les yeux du lecteur. En ce sens, Thérèse se rapproche donc de Langlois. Tout de même, ce qui les diffère, c'est que Langlois est conscient du mal qui se lie avec tous ses actes, tandis que Thérèse appartient à la catégorie des «âmes fortes», donc des personnes qui agissent avec préméditation et qui ont retrouvé leur «marche à suivre».

Le personnage qui s'inscrit dans cette lignée c'est Ennemonde. Elle aussi tue un homme, plus précisément il s'agit de son mari et de M. Fouillerot. Et pourtant, elle ne ressent pas de remords, elle le fait au nom de son bonheur. Ainsi, on peut la classer également comme une «âme forte» qui agit en accord avec elle-même ce qui n'empêche pas d'autre part la «polyphonie évaluative» dans la réception de ce personnage par le *lectant interprétant*.

Par contre, le savoir-faire du Narrateur des *Grands Chemins* n'est pas complexe. Il en est de même avec M. Joseph: un homme compétent, estimé par les autres. Tringlot s'inscrit également dans ce groupe: la présentation de son savoir-faire ne contient pas de décalage entre l'outil et le but de son travail. On peut se demander

si le fait qu'il est voleur ne provoque pas de jugement négatif de ce personnage par le *lectant interprétant*. Pourtant, la manière de présenter le métier de Tringlot ainsi que les autres éléments qui forment son savoir-faire font qu'il devrait être jugé positivement.

Le **savoir-dire** des personnages gioniens est en général complexe. Les deux premières *Chroniques* présentent des personnages dont le savoir-dire ne peut pas être jugé de la manière décisive : tout d'abord les paroles de Langlois ne coïncident pas avec son image d'un militaire (son savoir-dire fait l'alternance entre l'image faible et forte de ce personnage), puis les paroles de Thérèse sont contredites sans cesse par le Contre. Tout cela fait que le savoir-dire de ces deux personnages s'appuie sur la « polyphonie évaluative ».

Par contre, le savoir-dire des trois autres personnages est évalué de la manière positive. Il s'agit ici du Narrateur, de M. Joseph et de Tringlot. Les « prises de parole » coïncident ici avec les « prises de pouvoir », ce qui crée l'image positive du savoir-dire. Par contre, la cinquième *Chronique*, *Ennemonde et autres caractères*, n'utilise pas ce moyen pour présenter le personnage et le lecteur ne sait rien sur la manière de parler d'Ennemonde.

La parole dans les *Chroniques* occupe donc une place importante. Tel est le cas des *Âmes fortes* dans lesquelles tout le récit repose sur le dialogue entre deux femmes. La complexité de la parole apparaît également dans *L'Iris de Suse* : il suffit de rappeler la différence entre Tringlot diurne et nocturne.

Une grande homogénéité caractérise par contre le **savoir-vivre** des personnages. Tous les personnages que nous avons analysés ne se soumettent pas aux règles établies par la société. Langlois parle de la suprématie des lois humaines sur les lois codifiées, Thérèse obéit uniquement à des principes qu'elle a établis elle-même. Il en est de même avec le Narrateur qui crée sa propre « philosophie de l'errance ». M. Joseph vit en dehors de la société ce qui provoque d'ailleurs le respect de l'entourage. Ennemonde vit dans une société qui ne se fonde pas sur le code communément admis — son entourage accepte le crime au nom de l'amour. Tringlot est voleur, donc il viole des lois, mais il le fait au nom de sa fascination pour l'or.

Tous ces personnages sont donc en ce sens des «âmes fortes» au-dessus du monde ordinaire. Ils sont capables de créer leur propre code qu'il faut suivre dans la vie.

Le **savoir-jouir** des personnages des *Chroniques romanesques*, malgré des différences entre eux, permet de tracer également quelques traits caractéristiques. Chacun de ces personnages retrouve sa propre fascination. Dans le cas de Langlois c'est la messe de Noël avec toute sa splendeur, l'ostensoir, mais avant tout l'image du sang sur la neige. Thérèse est présentée comme «une âme forte», «une reine» avec divertissement, qui puise pleinement des joies de la vie et peut faire tout au nom de son bonheur. Le Narrateur retrouve le plaisir dans son errance, le contact avec la nature et les autres, et avant tout dans l'amitié avec l'Artiste. M. Joseph se présente comme le personnage le plus mystérieux puisque le lecteur ne sait pas beaucoup sur ses fascinations. On peut se douter uniquement que son savoir-jouir repose dans la lutte contre le destin qui pèse sur sa famille. Par contre, le savoir-jouir du personnage suivant, Ennemonde, est présenté de la manière complète. Elle est, tout comme Thérèse, «une âme forte» et une «reine», «une vieille reine paralysée» qui retrouve son bonheur dans l'observation de la nature et du paysage et dans l'amour. Tringlot se dessine comme le symbole de l'aboutissement des désirs des personnages précédents: il est au comble du bonheur parce qu'il a trouvé son Absente.

Cette construction des personnages témoigne de l'intérêt que Giono portait au thème de divertissement et d'ennui qu'il a emprunté à Pascal. Bien sûr, dans le cas de Giono, il ne s'agit pas de l'aspect religieux. Pour lui, l'homme cherche du divertissement pour se détourner de l'ennui, du vide. Ainsi, Langlois trouve le divertissement dans le crime, Thérèse dans le mensonge, le Narrateur dans la nature, Ennemonde aussi dans la nature et dans l'amour et il en est de même avec Tringlot. M. Joseph appartient un peu à la catégorie à part, puisqu'il est un personnage mystérieux et on peut seulement supposer qu'il retrouve le divertissement dans la lutte contre le destin.

Il est important que l'analyse des quatre savoirs, et avant tout du savoir-jouer des personnages, permet de retrouver une certaine évolution à partir de Langlois jusqu'à Tringlot. Quant à ce premier, il retrouve son bonheur, mais terrifié par sa fascination pour le mal et le crime, il préfère se tuer au lieu de tuer les autres. Thérèse diffère de lui. Elle ne se sent pas coupable, elle est déjà une «reine avec divertissement». Pourtant, on peut supposer que le choix de la forme du roman qui ne donne pas de réponse exacte et de jugement décisif au lecteur est quand même le signe d'une certaine hésitation de la part du romancier qui ne veut rien suggérer au lecteur. Les personnages suivants sont en ce sens esquissés de la manière plus décisive. L'aboutissement apparaît avec Tringlot qui cherche son propre divertissement, rejette un bonheur provisoire que lui donne l'or et aboutit au comble du bonheur grâce à son amour pour l'Absente.

Dans le cas des **relations des personnages principaux avec les autres personnages**, il est également possible de retrouver une certaine ressemblance. La construction des personnages des *Chroniques romanesques* se fonde dans la plupart des cas sur la confrontation du lecteur aux personnages-évaluateurs qui ne lui permettent pas de créer une image univoque d'un personnage en question. Tel est entre autres le cas de Langlois qui est présenté par plusieurs personnages-évaluateurs ou de Thérèse dont l'image est sans cesse détruite par le Contre. L'image du Narrateur que le lecteur peut se créer à l'aide de ses propos change aussi suite aux opinions de l'Artiste. Ainsi, ces personnages se montrent comme des personnages complexes. En plus, ils sont souvent confrontés à des autres personnages que l'on pourrait caractériser en utilisant la formule de Giono comme des «connaisseurs d'âmes», donc ceux qui nuancent l'image des personnages principaux et soulignent leur caractère extraordinaire. L'apparition de tous ces personnages secondaires répond aussi au projet de l'écrivain qui voulait présenter ses héros à travers les opinions des autres en vue d'enrichir leur image.

Le lisant

Au cours de la lecture d'*Un Roi sans divertissement* le *lisant* remarquera tout d'abord que le personnage principal est désigné par un seul nom. Comme le prétend Ph. Hamon, plus le texte est classique, plus il remplit les vides sémantiques¹¹⁶. Dans le cas de la première *Chronique romanesque* de Giono, on ne peut pas parler du «classicisme» du texte étant donné que l'auteur ne s'efforce pas de remplir ce vide. À part l'identité du personnage principal, nous ignorons son passé. Dans des textes classiques, les auteurs présentent le plus souvent la description du personnage au début, puis, ils tendent vers l'accourcissement de l'étiquette. Tel n'est pas le cas d'*Un Roi sans divertissement*. Comme nous l'avons déjà constaté, la description détaillée de Langlois n'accompagne pas sa première apparition dans le texte. Il demeure en fait très mystérieux pour le lecteur, ce qui décide aussi de la forme novatrice des *Chroniques* non seulement par rapport à la «première manière» d'écrire de Giono, mais également par rapport à la littérature classique dans l'acception hamonienne du terme.

Parmi les éléments qui renforcent «l'effet de vie»¹¹⁷ du personnage il ne faut pas négliger le rôle de la présentation de la vie intérieure du personnage. Dans ce cas-là, l'exemple de Langlois semble être significatif. Même si le lecteur n'a pas d'accès à la vie intérieure du capitaine, il est cependant confronté à un certain secret qui caractérise ce personnage. Le *lisant* peut se demander pourquoi l'officier a tué M.V. au lieu de le livrer à la justice, pourquoi il est fasciné par certains objets et images (parmi eux, le sang sur la neige), et enfin, pourquoi il se décide à se tuer. Toutes ces questions renforcent visiblement «l'effet de vie» du personnage.

En plus, «l'effet de vie» s'est encore aggrandi par l'imprévisibilité du personnage. Le lecteur est sans cesse dérouté et surpris par le romancier qui joue avec le lecteur. Dans le cas d'*Un Roi...* davan-

¹¹⁶ Cf. Ph. Hamon : *Pour un statut...*, p. 144.

¹¹⁷ Nous utilisons le terme «l'effet de vie» dans l'acception de V. Jouve; cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 108.

tage que dans les *Chroniques* suivantes Giono prétend ne pas être auteur de ses personnages, mais seulement celui qui les observe et décrit.

Tous ces procédés, même s'ils ne sont pas utilisés pleinement par l'auteur, peuvent entraîner l'engagement affectif de la part du *lisant* et l'apparition du «système de sympathie»¹¹⁸. Le premier des codes, le **code narratif**, est très intéressant à analyser dans le cas d'*Un Roi sans divertissement*.

Un Roi... est un récit à la première personne, mais, ce qui est important, les narrateurs changent. Le premier narrateur est un homme qui vit plusieurs années après les événements présentés et qui s'efforce de connaître la vérité. Au sein du code narratif, V. Jouve parle de l'identification primaire au narrateur et l'identification secondaire aux personnages¹¹⁹. Ce premier type d'identification a lieu quand le lecteur s'identifie à celui qui voit les choses de la même manière que lui-même. Dans le cas de la première *Chronique* de Giono, cette identification est encore renforcée par le fait qu'il s'agit de la narration à la première personne. En plus, le narrateur utilise souvent des appels directs au lecteur, comme dans les exemples suivants: «[...] c'était donc tout aussi bien vous ou moi, n'importe qui, tout le monde était menacé!» (*Roi*, III: 464); et encore: «Vous n'avez pas eu l'occasion de voir un portrait de Frédéric II?» (*Roi*, III: 471). En plus, comme l'a déjà souligné Y.-A. Favre¹²⁰, le narrateur parle parfois des défaillances de sa mémoire. Des énoncés de ce type contribuent également à «l'effet de vie». Aussi, selon l'avis de J. Le Gall¹²¹, plusieurs noms de villages, de personnes et d'au-

¹¹⁸ Comme le constate V. Jouve, l'«acceptation du système de sympathie imposé par l'œuvre apparaît *a priori* comme l'effet d'un contrat. Il y a, comme préalable à la lecture d'un roman, une sorte d'engagement tacite en vertu duquel le lecteur est prêt à jouer le jeu». Jouve propose l'analyse du «système de sympathie» à travers les trois codes de sympathie: le code narratif qui provoque une identification du lecteur au personnage, le code affectif qui entraîne le sentiment de sympathie et le code culturel qui valorise ou dévalorise le personnage en fonction de l'axiologie du lecteur. Ibidem, p. 119 et suiv.

¹¹⁹ Ibidem, p. 124.

¹²⁰ Y.-A. Favre: *Giono et l'art du récit...*, p. 101.

¹²¹ J. Le Gall: *Les «incipit»...*, p. 439.

tres éléments qui n'appartiennent qu'à la fiction, mais qui sont construits de telle manière que le lecteur a l'illusion d'appartenir à ce monde fictif, augmentent-ils l'illusion du réel. Cette manière de raconter avec plusieurs appels au lecteur fait penser plutôt à une histoire racontée oralement par quelqu'un qui connaît très bien les événements ou bien qui en était témoin. Cette forme orale est d'ailleurs caractéristique pour l'ensemble des *Chroniques* ce que soulignait l'écrivain lui-même¹²². Le caractère oral de l'histoire est visible dans des fragments de type :

Ici, il faut parler d'un Frédéric. Le grand-père. Appelons-le Frédéric II, puisque la scierie a commencé à fonctionner avec Frédéric I et a continué à fonctionner sous Frédéric II, Frédéric III jusqu'à celui de maintenant, Frédéric IV. Parlons de deux.

Roi, III: 469

Pourtant, l'identification exacte du narrateur dans la première partie du roman est difficile, sinon impossible, étant donné que le narrateur se présente tout d'abord comme quelqu'un qui reconstruit l'histoire, mais qui juste après commence à utiliser le pronom personnel « nous ». Puis, il s'explique en prétendant qu'il s'était tellement engagé dans l'histoire, qu'il a fini « par faire partie de la chose » (*Roi*, III: 471).

Quoi qu'il en soit, le lisant s'identifie à ce premier narrateur qui possède autant de savoir sur les événements que lui-même. Cette identification ne concerne pas un seul narrateur, mais peut se faire également, quand celui-ci donne la parole à Frédéric II qui du personnage devient le narrateur et raconte entre autres la poursuite de M.V. et la visite à Chichiliane (*Roi*, III: 500). Comme le souligne M.H. Marzougui¹²³, la narration est liée à la distance entre les narrateurs et les événements racontés d'une part, et, d'autre part, entre les narrateurs et Langlois.

¹²² J. Giono a souligné le caractère oral de son œuvre de la manière suivante : « Des textes uniquement en dialogues [...]. Des histoires racontées à haute voix » ; cf. Jacques Robichon : *Dialogue avec Jean Giono*. « La Table ronde » 1955, février, cité par R. Ricatte : *La préface de 1962...*, pp. 1293—1294.

¹²³ M.H. Marzougui : *Quelques réflexions sur le rapport...*, p. 105.

Un changement significatif du narrateur a lieu au moment où c'est Saucisse qui commence à raconter sa version des événements¹²⁴ et même si elle présente Langlois et son histoire différemment que le narrateur précédent, le *lisant* s'identifie à elle d'autant plus que son récit est très suggestif et contient plusieurs éléments augmentant la véracité de ses paroles, comme par exemple son aveu que «(p)our vivre la vie que j'ai vécue, il faut en prendre son parti» (*Roi*, III: 551). Pourtant, ce que souligne M.H. Marzougui, même si Saucisse est la plus proche de Langlois, la partie des événements racontée par elle-même est la moins claire pour le lecteur, car «le récit comporte plus de "vides" et plus de "silences"»¹²⁵. Suivant le propos de V. Jouve¹²⁶, nous savons que l'identification primaire au narrateur se change aux identifications secondaires aux personnages car ce sont les personnages que le lecteur retient de l'histoire lue. Premièrement, le lecteur s'oriente vers les personnages «focalisateurs» qui démontrent le personnage principal à travers leur propre regard. Quant au premier narrateur, on peut présupposer qu'il est un conteur qui, comme nous l'avons déjà constaté, raconte l'histoire des meurtres de M.V. et de la poursuite de Langlois. Puis, la relation de Saucisse précise et ajoute des informations que les narrateurs précédents négligent, et commente le comportement du personnage principal. Ainsi, le lecteur s'identifie aux personnages focalisateurs sans toutefois s'identifier au personnage principal.

Le deuxième type qui contribue au «système de sympathie» est le **code affectif** qui dépend de la connaissance du lecteur sur le psychisme du personnage.

Tout d'abord, il faut analyser les techniques qui permettent de connaître la vie intérieure du personnage dans la première *Chroni-*

¹²⁴ Y.-A. Favre parle dans ce cas-là de la présentation de deux personnages successifs : Langlois capitaine de gendarmerie, et Langlois commandant de l'ouvèterie. Favre souligne le fait que même si l'on peut déduire la transformation dans le personnage principal, le lecteur se trouve confronté à un récit lacunaire ; cf. Y.-A. Favre : *Giono et l'art du récit...*, p. 139.

¹²⁵ M.H. Marzougui : *Quelques réflexions sur le rapport...*, p. 108.

¹²⁶ V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, pp. 126—127.

que romanesque de Giono. Comme le constate V. Jouve¹²⁷, la technique qui permet le plus la démonstration des pensées du personnage c'est un psycho-récit qui contient l'analyse des pensées du personnage par le narrateur omniscient. Dans le cas d'*Un Roi...* le lecteur ne connaît jamais les pensées du personnage, car les narrateurs ne les présentent pas. En plus, l'auteur n'utilise presque jamais ni monologue narrativisé, ni monologue rapporté, donc les pensées de Langlois demeurent mystérieuses pour le *lisant*. Même si le narrateur cite littéralement les pensées du capitaine, comme dans la phrase suivante: «Je comprends tout, se dit-il, et je ne peux rien expliquer. Je suis comme un chien qui flaire un gigot dans un placard» (*Roi*, III: 485), il ne les comprend pas et il ressent cette barrière qui se trouve entre lui et le personnage principal. Par contre, le *lisant* sait assez bien ce que pensent les autres personnages qui racontent l'histoire, mais ce savoir facilite plutôt l'identification primaire au narrateur et les identifications secondaires aux personnages-focalisateurs. Langlois se montre alors, suivant les mots du narrateur, «comme ceux qui ne sont pas vraiment obligés de vous expliquer le pourquoi et le comment» (*Roi*, III: 507). C'est Saucisse qui contribue un peu au changement de la vision de Langlois. Elle relate ses conversations avec lui et parfois elle analyse ses paroles et son comportement. Elle donne aussi des opinions comme celle-là: «Il y avait des fois où il était sentimental *comme Job*» (*Roi*, III: 551). Ainsi, l'avis du lecteur sur Langlois peut changer légèrement. Pourtant, toutes les informations importantes que le lecteur possède sur le personnage principal viennent de Saucisse, donc elles peuvent être biaisées, et si le lecteur s'attache à un personnage, c'est sûrement plutôt à Saucisse qu'à Langlois qui est toujours caché, contrairement à son amie. N. Stéphane a constaté qu'«il y a un Langlois pour chaque narrateur, un Langlois pour chaque lecteur. Mais

¹²⁷ En s'appuyant sur l'analyse de D. Cohn, V. Jouve propose les trois techniques suivantes: *le psycho-récit* (analyse des pensées du personnage par un narrateur omniscient); *le monologue narrativisé* (discours intérieur du personnage relayé par le narrateur sous forme de style indirect); *le monologue rapporté* (citation littérale des pensées du personnage). L'engagement affectif croît du monologue rapporté vers le psycho-récit. Ibidem, p. 137.

il n'y a pas de Langlois pour Langlois. Vous ne savez pas ce qu'il pense»¹²⁸. Ainsi, le personnage principal d'*Un Roi...* ne se dévoile jamais devant le lecteur. Pourtant, comme le souligne P. Citron¹²⁹, même si la psychologie de la première *Chronique* est imaginaire, le lecteur l'accepte, car elle constitue la projection des pulsions qui existent aussi en lui-même.

L'engagement affectif du lecteur croît selon le thème qui apparaît à propos du personnage, tel que l'amour, l'enfance, la souffrance. Dans ce cas-là, Langlois ne se découvre pas non plus devant le lecteur qui ne connaît ni son passé, ni ses passions. Il peut seulement observer, de l'extérieur, sa souffrance concernant la lutte contre l'ennui et la fascination agrandissante pour le sang. Le lecteur ressent que Langlois est un personnage porteur du désir contrarié, mais ce conflit intérieur qui déchire le capitaine est décrit seulement de l'extérieur. Ainsi, tout aussi bien sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié, Langlois demeure un personnage mystérieux pour le *lisant*. Comme le constate Y.-A. Favre¹³⁰, le narrateur ne donne au lecteur aucune interprétation, mais il décrit seulement le comportement du personnage. Ce type de caractéristique des personnages est propre à la totalité des *Chroniques*, et, comme le prétend H. Godard, «désormais, quand la psychologie ne sera pas impliquée par les dialogues, elle s'énoncera en une abondance de formules à valeur, apparemment, d'analyse, d'explication, et même de *loi*»¹³¹. On peut toutefois constater que Langlois dans le cas duquel le pouvoir-faire n'équivaut à son vouloir-faire, à cause de son désir contrarié, appartient à la catégorie des *individus*¹³² qui se caractérisent

¹²⁸ N. Stéphane: *Le Mystère Langlois*. In: BUL 8, p. 37.

¹²⁹ P. Citron: *Giono...*, p. 407.

¹³⁰ Y.-A. Favre: *Giono et l'art du récit...*, p. 142.

¹³¹ H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 153.

¹³² Rappelons que V. Jouve, en s'inspirant des travaux de S. Suleiman, introduit quatre catégories des personnages en raison de leur valeur affective: le *type* et le *caractère* qui se distinguent par une redondance parfaite entre qualifications et fonction, avec cette différence que le *caractère* est conscient de son «rôle», c'est-à-dire de sa fonction; l'*individu* et la *personne* qui n'ont qu'une redondance partielle entre fonction et qualifications — ce qui les différencie,

par le décalage entre l'«être» et le «faire». Donc, même si le lecteur ne connaît pas le psychisme de Langlois, il devine ce conflit ce qui peut entraîner une certaine sympathie envers lui.

Le dernier code, le **code culturel**, agit aussi dans le cas d'*Un Roi sans divertissement* mais il est moins visible que dans le cas des codes précédents. L'action du roman se déroule au XIX^e siècle, pourtant le lecteur n'éprouve pas d'éloignement culturel étant donné le caractère omnitemporel du récit¹³³. Aussi les conventions propres du genre ne dérangent-ils pas le jugement positif ou négatif du personnage à travers l'axiologie du lecteur. Ce jugement peut changer au cours de la lecture à partir du jugement positif (Langlois comme un détective compétent), à travers le jugement négatif (Langlois tue l'assassin au lieu de le livrer à la justice), jusqu'au jugement positif (Langlois comme un homme qui préfère se suicider au lieu de tuer un autre). Ainsi le dernier code contribue à juger le personnage principal mais n'apporte pas de réponses exactes.

Dans *Les Âmes fortes* Jean Giono continue le modèle de la présentation des personnages inauguré par *Un Roi sans divertissement*, et évite la description «classique» avec les détails concernant le personnage. Dans le cas de la première *Chronique*, le lecteur ne connaissait que le nom du personnage principal, dans ce cas-là, l'écrivain se contente d'utiliser le prénom du personnage. En plus, comme on l'a déjà dit, le roman ne contient pas de description de l'aspect physique de Thérèse, ce qui d'ailleurs serait artificiel si l'on prend en considération la forme de cette œuvre. Giono renverse également l'ordre traditionnel dans lequel la description du personnage apparaît au début du roman pour tendre vers l'accourcissement de l'étiquette. Dans *Les Âmes fortes*, le lecteur apprend les informations sur la vie de Thérèse au fur et à mesure que le récit avance.

Même si le lecteur ne retrouve pas de description détaillée du personnage, on peut quand même parler de «l'effet de vie» dans le cas

c'est que la *personne* est plus proche du lecteur que l'*individu*. Pour la description détaillée des termes, cf. V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, pp. 142—143.

¹³³ R. Ricatte: *La préface de 1962...*, p. 1291.

de Thérèse. Ce qui y contribue, c'est « l'illusion d'autonomie »¹³⁴ du personnage — le lecteur le connaît dans plusieurs situations, tout d'abord comme la femme âgée que les autres traitent avec le respect, puis, grâce à son histoire, et celle du Contre, comme une jeune fille qui s'enfuit avec Firmin et organise sa vie de nouveau. Ce personnage est totalement imprévisible.

En plus, « l'effet de vie » est encore renforcé par la description des sentiments de Thérèse, ce qui constitue également le changement par rapport à *Un Roi...* puisque le lecteur connaît la vie intérieure du personnage principal, il connaît ses pensées et ses désirs¹³⁵. Bien sûr, cette image n'est pas univoque, étant donné la version du Contre, mais la dualité dans la présentation de Thérèse augmente la véracité du personnage.

Nous avons déjà remarqué que ce roman est écrit sous forme de dialogue, tout d'abord entre plusieurs femmes qui veillent le corps d'Albert, puis entre Thérèse et le Contre. Cette technique novatrice de l'écrivain rend l'analyse du **code narratif** très intéressant. Comme le constate J. Le Gall, le « nous » absorbe immédiatement celui qui lit, « [o]rdre est donné au lecteur d'entrer dans le texte et de s'asseoir pour écouter une histoire dont l'unité et la vérité sont constituées en un “corps du délit” [...]. Le drame qui va se jouer, c'est celui de la “bataille” entre le vrai et le faux autour d'un tas d'os »¹³⁶.

Comme nous l'avons dit, le lecteur s'identifie tout d'abord à celui qui raconte l'histoire et qui a la même connaissance du monde que lui-même. Dans le cas des *Âmes fortes*, cette identification est particulière, ce qui témoigne de l'originalité de la narration utilisée par l'écrivain dans cette *Chronique*. Rappelons que c'est tout d'abord Thérèse qui raconte sa vie. Ainsi le lecteur s'identifie à elle. Nous avons donc affaire à l'identification primaire au narrateur qui coïnci-

¹³⁴ Cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 119.

¹³⁵ Ce type de narration peut être classé comme la focalisation interne variable, selon la terminologie genettienne, puisque le lecteur apprend l'histoire de Thérèse alternativement grâce à elle-même et grâce au Contre ; cf. G. Genette : *Figures III...*, p. 207.

¹³⁶ J. Le Gall : *Les incipit...*, p. 497.

de avec l'identification secondaire au personnage. Cette identification primaire à Thérèse comme narrateur, qui est toujours — rappelons-le — inconsciente, est vite perturbée puisque c'est le Contre qui commence à raconter sa version des faits (cf. *AF*, V: 259). Néanmoins, le lecteur ne perd pas la confiance en Thérèse car elle confirme tout ce que le Contre avait dit, et, en plus, elle ajoute d'autres informations qui augmentent la véracité de son récit comme dans le fragment suivant:

— Je ne sais pas, moi, c'est bien possible, vois-tu. Alors, c'est donc là qu'il y avait, je te dis, cette salle toute rouge, avec de grandes glaces sur les murs et une lampe en cuivre pendue au plafond et qui a passé tout son temps à se balancer de droite à gauche? Ça serait donc l'endroit où il y a ces quantités d'escaliers raides comme des escaliers de moulin, inclinés de tous les côtés, montant par-ci, par-là, dans des hauteurs, des papiers à fleurs comme des échelles dans les pommiers d'un verger? [...] Dis-moi un peu. Est-ce qu'il n'y a pas un de ces escaliers avec un tapis rouge?

AF, V: 260—261

Soulignons que le Contre assure également que sa version est vraie en disant que tout ce qu'elle sait provient de sa tante Junie, «quelqu'un d'honnête» (*AF*, V: 267). L'identification primaire au narrateur se complique davantage puisque Thérèse confirme les paroles de son interlocutrice bien que sa version soit contradictoire à tout ce qu'elle avait dit. Ainsi, le lecteur obtient-t-il l'image brouillée et n'est plus capable de choisir laquelle des versions est vraie, donc à laquelle des femmes il devrait s'identifier. Une telle situation est présente tout au long du récit pendant lequel le lecteur a affaire à l'alternance des histoires contradictoires et il s'identifie tantôt à Thérèse, tantôt au Contre.

Comme le souligne V. Jouve¹³⁷, l'identification du lecteur au narrateur n'est que le début qui entraîne ensuite son identification aux personnages. Dans le cas des *Âmes fortes*, la situation est particulière. Comme nous le savons, l'identification a lieu tout d'abord grâce aux personnages-évaluateurs, donc ceux qui présentent toute

¹³⁷ V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 124.

l'histoire au lecteur, ceux qui sont des conteurs et qui appartiennent, selon Ph. Hamon¹³⁸, à la catégorie des «personnages-embrayeurs». Dans le roman, c'est Thérèse qui est non seulement le personnage principal, mais également le personnage qui raconte, et grâce à qui le lecteur connaît l'histoire. Bien sûr, elle n'est pas le seul personnage-embrayeur, car c'est le Contre qui contribue à la présentation de la vie du personnage principal. Elle commente également la version de Thérèse. Ainsi le lecteur est confronté aussi à la possibilité de s'identifier soit au personnage principal, soit à son interlocutrice, et, à vrai dire, à l'impossibilité de choisir celui parmi ces personnages-embrayeurs dont la vision du monde présentée dans le roman est vraie.

Quant au **code affectif**, son analyse n'est pas non plus univoque vu la forme du dialogue entre les deux femmes et l'alternance des deux versions contradictoires. La connaissance approfondie du psychisme du personnage et de sa vie intérieure contribue à l'apparition de la sympathie envers lui de la part du lecteur. Nous avons déjà constaté que le personnage de la première *Chronique romanesque* est mystérieux au lecteur dans ce domaine ce qui provoque le sentiment de sympathie assez limité envers lui. Par contre, l'écrivain présente pleinement la vie intérieure de Thérèse et le lecteur a l'impression d'avoir affaire à une personne authentique. Parmi les techniques qui permettent la présentation de la vie intérieure du personnage, dans *Les Âmes fortes* prédominent le monologue rapporté, donc la citation littérale des pensées du personnage, et le monologue narrativisé, discours intérieur du personnage raconté par le narrateur sous forme de style indirect, que le lecteur connaît surtout grâce au Contre.

¹³⁸ V. Jouve, qui s'inspire de W. Iser, constate que le lecteur s'identifie le plus facilement à un acteur romanesque qui a le même savoir sur le monde du récit que lui-même. On peut appeler cette identification «informationnelle». De tels personnages (des représentants du lecteur dans l'univers textuel) appartiennent à la catégorie que Ph. Hamon appelle «personnages-embrayeurs», donc les marques de la présence dans le texte de l'auteur, du lecteur ou leurs délégués; cf. Ph. Hamon: *Pour un statut...*, pp. 122—123.

Les thèmes qui apparaissent dans le roman contribuent également à l'engagement affectif de la part du lecteur car on peut retrouver aussi bien le thème de l'amour de Thérèse envers Firmin et envers Mme Numance, le thème du rêve (les relations avec Mme Numance qui démontrent l'aspiration de Thérèse vers une meilleure vie dont le symbole est sa mère adoptive) et finalement le thème de la souffrance qui est visible avant tout dans la version du Contre selon laquelle Thérèse était en quelque sorte une victime de Firmin. En plus, Thérèse souffre à cause du désir contrarié, car elle est déchirée entre l'amour pour Mme Numance, et la nécessité de suivre le plan de Firmin qui veut provoquer la ruine de leurs bienfaiteurs. On peut constater que Thérèse appartient, d'ailleurs comme Langlois, à la catégorie des *individus* puisqu'il existe un décalage entre son pouvoir-faire et son vouloir-faire, à cause justement du désir contrarié qui caractérise ce personnage. Pourtant, même si le lecteur possède un savoir tellement riche sur le personnage principal, n'oublions pas que ce savoir est assez douteux. *Les Âmes fortes* s'inscrivent alors dans le modèle que Giono choisit dans les *Chroniques romanesques* dans lequel le lecteur n'obtient jamais une interprétation exacte d'un personnage.

Le dernier code, le **code culturel**, agit également dans le cas des *Âmes fortes* car le roman n'est pas restreint par des règles établies du genre. En plus, même si l'action de cette *Chronique* n'est pas très proche du lecteur, on peut parler de son caractère omnitemporel ce qui n'empêche pas la vision du personnage à travers l'axiologie basée sur les valeurs extra-textuelles. Vu deux versions de l'histoire et l'impossibilité de décider laquelle est vraie, il est pourtant impossible de parler d'une évaluation décisive du personnage principal à travers le code culturel, car cette évaluation dépend du choix du lecteur. Ainsi, le dernier code contribue à l'impossibilité de juger le personnage principal et les trois codes provoquent l'ambiguïté chez le lecteur.

Quant à la manière de présenter le personnage comme un être vivant, Giono continue avec *Les Grands Chemins* la technique utilisée déjà dans les *Chroniques* précédentes. Ainsi, le lecteur ne con-

naît ni le nom du personnage principal (il sait uniquement qu'il a «un joli prénom» dont nous avons déjà parlé) ni son métier, ni son passé. Une telle construction du personnage n'appartient donc pas au modèle «classique», au sens hamonien du terme, de la présentation du personnage. Pourtant, grâce à la narration à la première personne, le Narrateur est doté de «l'effet de vie» puisqu'il se caractérise par «l'illusion d'autonomie» — son comportement et ses actes sont imprévisibles.

En plus, le roman est écrit à la première personne ce qui permet au lecteur de connaître les pensées et les sentiments du personnage principal. Cette connaissance de la vie intérieure du Narrateur provoque chez le lecteur, comme le constatent R.-L. Wagner et J. Pinchon¹³⁹, «l'engagement du lecteur dans le déroulement de l'histoire», ce qui entraîne ensuite l'apparition du «système de sympathie».

Le premier des éléments du «système de sympathie», le **code narratif**, influence beaucoup l'attitude du lecteur. Comme c'est le personnage principal qui est aussi narrateur, le lecteur s'identifie à lui, mais ici l'identification primaire au narrateur coïncide avec l'identification secondaire au personnage. En plus, comme nous l'avons déjà souligné, c'est la narration simultanée ce qui fait que le lecteur devient en quelque sorte le témoin de tout ce qui est présenté dans le récit. Ce type de narration augmente encore l'identification au narrateur-personnage de la part du lecteur.

La narration à la première personne contribue également à la création du **code affectif** car le lecteur a la possibilité de connaître la vie intérieure du personnage. Le Narrateur raconte non seulement les événements, mais aussi tous ses émotions et sentiments pendant le voyage grâce à quoi le lecteur connaît son psychisme. Bien sûr, cette technique ne facilite pas la connaissance de la vie intérieure de la manière aussi simple que le psycho-récit qui est une analyse des pensées du personnage par le narrateur omniscient, mais quand même, le degré de connaissance du psychisme du personnage

¹³⁹ Cité par R. Ricatte: *Préface aux «Œuvres romanesques complètes» de Jean Giono*. In: I, pp. L—LII.

est grand dans le cas de la narration à la première personne comme le prouve l'exemple suivant :

C'est un cauchemar qui me réveille. Je rêvais qu'il pleuvait. Foutu le boulot, pas le rond, pas de tabac et des dettes. Obligé de décaniller à la cloche et surtout faire une saloperie à la serveuse qui a fait confiance à ma bonne mine.

GC, V: 495

Ainsi le lecteur connaît même les rêves du personnage principal ce qui constitue l'ouverture de la présentation du personnage sur son inconscient. Le lecteur peut s'efforcer de le comprendre et il le traite comme une personne qui existe réellement et qui possède sa propre vision du monde.

Finalement, la vie intérieure du Narrateur, autrement dit le code affectif, peut être analysée aussi par le biais de son amitié avec l'Artiste, l'amitié étant un thème augmentant l'investissement affectif du lecteur¹⁴⁰. Nous avons déjà analysé les relations entre ces deux personnages.

Le Narrateur, contrairement aux personnages principaux de deux *Chroniques* précédentes, appartient à la catégorie de *caractères* puisqu'il n'y a pas de décalage entre son pouvoir-faire et son vouloir-faire — il est un homme qui est content de sa vie et qui est conscient de son rôle. Pourtant, le meurtre qu'il commet peut suggérer l'existence d'un désir contrarié.

Le dernier élément du « système de sympathie », le **code culturel**, contribue aussi au jugement du personnage par le lecteur. L'action du roman se passe au XX^e siècle mais on peut parler de son caractère omnitemporel. Rappelons que le code culturel peut être neutralisé dans deux cas : 1) lorsque le roman lu est, chronologiquement, éloigné du sujet lisant ; 2) par les conventions propres au genre¹⁴¹.

¹⁴⁰ Rappelons que V. Jouve énumère plusieurs thèmes qui renvoient à l'intimité du personnage et facilitent ensuite la création des liens affectifs entre le personnage et le lecteur, parmi eux par exemple : l'amour, l'enfance, le rêve, la souffrance. Il nous semble que le thème de l'amitié peut avoir le même effet sur le lisant ; cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 138 et suiv.

¹⁴¹ Ibidem, p. 145.

Les Grands Chemins est un roman de l'errance, donc il est marqué au niveau du genre, néanmoins ce modèle ne perturbe pas le fonctionnement du code culturel. Ainsi, le lecteur peut juger le personnage du Narrateur également à l'aide des valeurs extra-textuelles qui constituent le code culturel. Ce jugement n'est pas toutefois univoque à cause de l'acte qui finit le récit — le meurtre de l'Artiste. Même si le lecteur juge le Narrateur positivement grâce à tout ce qu'il raconte, le fait qu'il tue son ami peut changer cette opinion. On ne peut donc pas parler d'évaluation décisive des actes du Narrateur ce qui provoque l'ambiguïté dans la réception du personnage.

Similairement aux personnages principaux des *Chroniques* précédentes, M. Joseph du *Moulin de Pologne* n'est pas désigné de manière complète. Ce que le lecteur sait de lui, c'est uniquement qu'il s'appelle M. Joseph sans pour autant connaître son nom. On ne connaît pas non plus son passé. Par contre, ce personnage est assez bien décrit du point de vue de son aspect physique — sa description apparaît juste au début de la *Chronique* comme dans « le modèle classique » du roman.

« L'illusion de vie » est encore renforcée par l'imprévisibilité qui caractérise ce personnage. Personne parmi les habitants de la ville ne le connaît, et pourtant il est tellement puissant que les gens nobles ont peur de lui. Le fait qu'il habite chez les cordonniers renforce « l'effet de vie ». C'est pour cela que tout le monde attend impatientement la relation de la femme de ménage qui travaille chez M. Joseph, qui permet aux habitants de la ville de connaître mieux ce personnage mystérieux.

Tout cela provoque l'engagement affectif de la part du lecteur. La narration à la première personne fait que le lecteur connaît toute l'histoire uniquement grâce à ce narrateur bossu. Ce qui est significatif, et ce qui fait penser à la narration du début d'*Un Roi sans divertissement*, c'est l'usage par ce narrateur du pronom « nous » dès le début du roman. En voilà un exemple :

Ce sens du devoir chez les femmes sur quoi nous sommes le plus intransigeants et dont nos petites filles sont l'expression la plus parfait-

te était, je le dis sans honte, la chose sur laquelle nous comptons le plus fermement pour faire de M. Joseph un des nôtres.

MP, V: 642

La forme « nous » peut entraîner chez le lecteur l'identification au narrateur ainsi qu'aux autres habitants de la ville qui observent le personnage principal puisque c'est grâce à eux qu'il peut participer aux événements. Le narrateur est ici en même temps le personnage-focalisateur et il attire l'attention du lecteur sur certains faits. Le narrateur peut être traité également comme le personnage-embrayeur puisqu'il est un conteur qui décrit et commente la réalité présentée par le texte. Il est un chroniqueur qui s'efforce de trouver le plus d'informations possibles sur le thème qui l'intéresse :

Quand je me suis intéressé à l'histoire, j'ai cherché et trouvé de vieux numéros de la *Gazette* et du *National*, pleins de dessins horribles et d'articles bien propres à faire réfléchir les bourgeois et même les êtres les plus nobles.

MP, V: 670

— explique-t-il à propos de ses recherches sur l'histoire des Coste. Ainsi le lecteur, qui a l'impression de posséder le même niveau de savoir que le narrateur, s'identifie à lui.

Le « système de sympathie » est complété par l'apparition du **code affectif**. Nous avons déjà constaté que le lecteur du *Moulin de Pologne* peut penser qu'il a affaire à une personne authentique grâce à « l'illusion de vie » ainsi qu'à l'imprévisibilité de M. Joseph. Pourtant, cette impression est limitée par le fait que le lecteur ne connaît pas la vie psychique du personnage en question. Comme l'a constaté D. Cohn¹⁴², la technique qui facilite la connaissance du psychisme du personnage et celle du psycho-récit. Or, Giono n'utilise pas un tel procédé dans le *Moulin de Pologne* car le lecteur ne connaît pas les pensées du personnage principal. En ce sens, M. Joseph s'ap-

¹⁴² D. C o h n : *La transparence intérieure — modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil 1981, citée par V. J o u v e : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 136.

proche de Langlois qui était aussi présenté de l'extérieur. Cependant, le lecteur est conscient d'un mystère lié à ce personnage grâce aux paroles du narrateur: «Il fut évident qu'il [M. Joseph — J.W.-R.] dissimulait quelque chose» (MP, V: 640) — constate-t-il. La présence d'un secret peut suggérer que le personnage est un porteur du désir contrarié ce qui éveille chez le lecteur de la sympathie envers le personnage. En plus, le personnage principal du *Moulin de Pologne* se caractérise par son grand amour envers sa femme¹⁴³, le thème qui, selon V. Jouve¹⁴⁴, augmente également l'engagement affectif de la part du lecteur. Le narrateur raconte qu'«il tenait en piètre estime tous ces gens. Il en faisait seulement hommage à sa femme» (MP, V: 727). Il en ressort que M. Joseph n'est pas uniquement un homme puissant et sans égards mais qu'il peut être aussi tendre et faible. Parfois il est même ridicule ce que constate le narrateur:

Je ne laissais pas cependant que de trouver assez enfantine cette façon de procéder envers une femme. Il dépensait ainsi des trésors qui eussent été mieux employés ailleurs. Avec la même volonté dirigée dans le bon sens il pouvait devenir le roi de la région.

MP, V: 731

M. Joseph est aussi un homme délicat:

Il saisissait cent occasions pour poser sa main sur l'épaule de sa femme; certaines fois il les provoquait. Il lui flattait aussi parfois la joue avec une caresse du dos des doigts ou bien, du bout de l'index, il lui lissait les cheveux près des tempes. A partir de son mariage, il ne s'éloigna jamais d'elle.

MP, V: 735

Il en est de même avec son amour envers leur fils. La description de cet attachement témoigne également d'une grande sensibi-

¹⁴³ H. Godard voit dans l'amour de M. Joseph et Julie une certaine ressemblance avec la manière de présenter la relation de Tringlot et l'Absente. Nous y reviendrons dans l'analyse de *l'Iris de Suse*; cf. H. Godard: *D'un Giono l'autre...*, p. 130.

¹⁴⁴ V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 137.

lité de M. Joseph ce qui renforce le lien affectif de la part du lecteur. Voilà l'opinion du narrateur à propos de la relation entre le père et le fils :

Je n'aurais certainement pas accordé cinq minutes d'attention à Léonce si je n'avais vu l'importance que M. Joseph donnait à cet enfant. C'était le Dieu qui faisait pleuvoir ! Je pris grand soin de l'examiner sur toutes ses coutures.

Cet homme de passion, de haine et de grande activité forma son fils jour après jour avec une patience d'ange. La chose était commencée depuis longtemps quand je pris à tâche de voir où tout cela menait.

MP, V : 736

Pourtant, même si M. Joseph dirige aussi bien le domaine appartenant à sa femme et même s'il retrouve tant de bonheur dans l'amour, il se souvient toujours du destin des Coste qui pourrait, à tout instant, détruire leur bonheur. N. Mauberret¹⁴⁵ est d'avis que M. Joseph invente le bonheur comme remède à l'ennui. Selon lui, l'écrivain démontre aussi que l'autre remède à l'ennui c'est également le malheur, donc le destin qui pèse sur les Coste. C'est là peut-être, l'explication d'un secret de ce personnage. Sa vie ainsi que la vie de ses proches est toujours menacée par le sort. Donc, il est probable que M. Joseph trouve le divertissement dans la lutte contre le destin tout comme Langlois l'a trouvé dans le meurtre et le sang.

Tous ces éléments décrits plus hauts permettent l'intrusion dans l'intimité du personnage ce qui fait que le lecteur peut s'engager affectivement pendant la lecture même s'il ne connaît pas les pensées du personnage principal. En ce sens, M. Joseph diffère par exemple de Langlois dont l'intimité était plus mystérieuse pour le lecteur.

La présence du destin imprévisible dans la vie du personnage principal du *Moulin de Pologne* fait de lui un personnage individualisé puisqu'on peut retrouver le décalage entre son *être* et son *faire*. Ainsi, M. Joseph peut être traité comme une *personne*.

¹⁴⁵ N. Mauberret : *Monsieur Joseph...*, p. 121.

Le **code culturel** contribue également à la création du «système de sympathie» chez le lecteur de cette *Chronique*, puisque *Le Moulin de Pologne* n'est pas éloigné chronologiquement (il possède des valeurs omnitemporelles) et il n'est pas non plus marqué au niveau du genre. Le lecteur est ainsi capable de juger le personnage principal à la base du système des valeurs extra-textuelles.

Le *lisant* peut alors recevoir le personnage principal du *Moulin de Pologne* comme une personne réelle ce que facilite la présentation de sa sensibilité et de son intimité bien qu'il ne connaisse pas ses pensées.

Si l'on compare le personnage principal d'*Ennemonde et autres caractères* aux personnages des autres *Chroniques romanesques*, il faut souligner qu'il est relativement bien décrit par le narrateur car avec la première apparition d'Ennemonde, le lecteur obtient des informations sur son passé, sa jeunesse ainsi que son mariage avec Honoré. En plus, le roman contient plusieurs descriptions de son apparence physique que nous avons déjà citées. Contrairement à d'autres personnages précédemment analysés, Ennemonde est aussi dotée d'un nom et d'une famille. Tout cela fait que la manière de présenter ce personnage se rapproche du modèle traditionnel, «classique» de la description du personnage. Suivant l'avis de Ph. Hamon¹⁴⁶, selon lequel plus la description du personnage est détaillée, plus de «sens» le lecteur peut découvrir, il faut souligner que la description d'Ennemonde apporte aussi beaucoup d'informations sur son caractère. Il s'agit entre autres des changements de l'aspect physique d'Ennemonde selon l'étape de son amour.

Les descriptions contribuent donc à la création de «l'effet de vie» de ce personnage. Le lecteur qui obtient tant d'informations traite le personnage comme vrai ou vraisemblable. Cet effet est encore renforcé par la présentation de la vie intérieure d'Ennemonde — le lecteur connaît avant tout ses désirs et ses passions. Pourtant, trait caractéristique aussi pour les *Chroniques* déjà analysées, le *lisant*

¹⁴⁶ Ph. Hamon: *Du descriptif*. Paris: Hachette Supérieur 1993, pp. 105—107.

n'a pas d'accès direct aux pensées du personnage, c'est encore une fois le personnage présenté de l'extérieur.

Tout de même, les éléments cités ci-dessus suffisent pour que le lecteur s'engage affectivement et pour que son «système de sympathie» soit créé.

Analysons le fonctionnement du **code narratif** dans ce roman. Rappelons que P. Citron est d'avis que le narrateur c'est l'auteur lui-même qui raconte toute l'histoire au lecteur. Il possède un grand savoir sur le monde qu'il décrit et sur la suite de l'action dont témoignent des phrases de type :

Elle [Ennemonde — J.W.-R.] fut rapidement et unanimement acceptée comme la patronne. C'est à ce moment que son histoire se recoupe avec celle de Clef-des-cœurs, mais nous le verrons quand il faudra parler de ce personnage.

Enn, VI: 260

En général, on peut retrouver dans le texte plusieurs prolepses qui démontrent la quasi-omniscience du narrateur. En voilà encore un exemple :

Et là, nous retrouvons presque Ennemonde Girard, car ce fameux Martin était son cousin germain et même un petit peu son bon ami, quand elle guignait encore l'Ecole normale. On verra peut-être plus tard ce Martin faire la culbute; mais, peu de temps après que furent finis les cousins-cousines avec Ennemonde, il eut des démêlés avec la police.

Enn, VI: 264

En plus du degré de savoir du narrateur, soulignons encore le caractère oral du récit, qui est, comme nous l'avons déjà constaté, caractéristique de toutes les *Chroniques romanesques* de Jean Giono. Le narrateur dans *Ennemonde et autres caractères* utilise souvent des phrases de type : « Mais revenons à Honoré » (*Enn*, VI: 259) ou le vocabulaire appartenant au registre populaire ce qui augmente l'impression du caractère oral de ce récit. P. Citron¹⁴⁷ remarque aussi

¹⁴⁷ P. Citron: *Notice d'«Ennemonde et autres caractères»*..., p. 976.

que le narrateur utilise le plus souvent le pronom «on» qui renvoie parfois à celui qui raconte, mais qui désigne fréquemment l'avis général des habitants du Haut-Pays.

Tout cela fait que le lecteur s'identifie au narrateur comme à celui qui possède le même savoir que lui. Bien sûr, l'identification lectorale ne s'arrête pas là. Nous avons déjà dit que le narrateur s'avère plus tard le personnage, ainsi on peut l'appeler également le personnage «focalisateur» puisqu'il attire l'attention du lecteur sur les événements. Ainsi le lecteur s'identifie aussi à lui en tant qu'au personnage. Comme le souligne V. Jouve¹⁴⁸, ce que l'on retient de l'histoire lue, ce sont plutôt des personnages et c'est ainsi que le lecteur s'identifie automatiquement au personnage d'Ennemonde. Cette identification secondaire au personnage est d'autant plus grande que le lecteur, ce que nous avons déjà constaté, possède un grand savoir sur Ennemonde.

Quant au **code affectif**, son fonctionnement s'appuie avant tout sur la connaissance approfondie des sentiments du personnage principal de la *Chronique* analysée de la part du lecteur. Rappelons qu'il apprend beaucoup sur l'amour d'Ennemonde et ce thème d'amour, largement présenté dans le roman, suscite chez le lecteur de la sympathie envers le personnage. Tout d'abord, le narrateur relate comment Ennemonde est tombée amoureuse de Clef-des-cœurs dont la présentation est d'ailleurs un peu caricaturale :

Il [Clef-des-cœurs — J.W.-R.] n'avait ni regard, ni nez, ni bouche digne du nom. On le voyait respirer comme aurait pu respirer un rocher ou un bloc de fer: c'était aussi surprenant. Ennemonde se prit à respirer à sa cadence. Elle était fascinée par la coiffure de cet homme: c'était une chevelure de demi-chauve, graissée de brillantine, soigneusement alignée au peigne avec la raie sur le côté et un accroche-cœur sur le front.

Elle en rêva la nuit. Elle se sentait emportée. Oh, que c'était bon!
Enn, VI: 291—292

En plus, ce qui contribue à la création du code affectif de la part du lecteur, c'est le «rétrécissement» d'Honoré, qui s'éloigne ainsi

¹⁴⁸ V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 124.

du lecteur, tandis que le comportement d'Ennemonde se présente comme la preuve du bon sens et aussi comme une réalisation du mythe d'un amour romantique.

Le lecteur obtient donc la possibilité de s'immiscer dans l'intimité du personnage d'autant plus que le narrateur raconte de la manière détaillée la suite de l'histoire de l'amour d'Ennemonde. Ainsi, le *li-sant* apprend entre autres à quel point Ennemonde est déterminée et ce qu'elle est capable de faire pour conquérir son bien-aimé.

Cet amour l'influence tellement qu'elle se décide à commettre un crime :

Ennemonde se décida tout de suite. Le bonheur qu'elle venait d'éprouver lui était dû depuis longtemps, et elle avait tous les droits.

Enn, VI: 294

Le thème du crime, ou bien de la souffrance qui est liée à l'impossibilité d'être avec son amant, augmente aussi l'engagement affectif de la part du lecteur. En plus, le crime, c'est-à-dire la mort mystérieuse d'Honoré à propos de laquelle le lecteur peut uniquement soupçonner qu'elle était provoquée par Ennemonde, est aussi le thème qui présente le désir contrarié du personnage et celui-là appartient à ceux qui favorisent l'investissement affectif du lecteur de la manière la plus ample.

Toutefois, tous ces thèmes ne sont présentés que de «l'extérieur», c'est-à-dire le lecteur les apprend uniquement grâce au narrateur, jamais grâce au personnage puisqu'il n'a jamais d'accès aux pensées de celui-là ce qui n'empêche qu'il soit engagé dans les péripéties du personnage principal.

En plus Ennemonde, tout en étant le personnage porteur du désir contrarié, s'inscrit dans le modèle présent déjà dans les autres *Chroniques*. C'est encore une fois le personnage fort, «une âme forte» qui incarne un mystère, un désir profond. Tout cela fait que ce personnage peut être traité comme la *personne*, c'est-à-dire le personnage romanesque le plus proche du lecteur selon la terminologie de V. Jouve¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Ibidem, pp. 142—143.

Le **code culturel** contribue également à la création de l'investissement affectif du lecteur pendant la lecture, puisque le roman n'est restreint par aucun modèle ou genre littéraire, en plus il se caractérise par l'aspect omnitemporel du récit, donc l'absence de l'éloignement culturel. Le lecteur peut donc évaluer le personnage principal selon les valeurs extra-textuelles, pourtant il semble que cette évaluation ne soit pas univoque car, d'une part, Ennemonde peut être jugée négativement selon le code moral communément admis, d'autre part néanmoins ce personnage peut provoquer, grâce à son amour romantique, l'engagement affectif du lecteur. En plus, si l'on prend en considération la description des règles qui régissent cet univers représenté, le lecteur ne peut pas juger le personnage principal négativement puisqu'Ennemonde ne viole pas la loi — elle ne diffère pas beaucoup des autres personnages présentés dans le roman. Tous les éléments cités ci-dessus font que ce personnage ne demeure pas indifférent pour le lecteur ce qui témoigne de l'existence du «système de sympathie».

L'Iris de Suse s'inscrit dans le modèle déjà utilisé par l'écrivain dans ses romans précédents au niveau de la présentation du personnage. Le lecteur ne reçoit donc pas la description «classique» du personnage en question. Pourtant, contrairement aux autres *Chroniques*, le lecteur obtient beaucoup d'informations sur le nom du personnage principal et sur son sobriquet. Le personnage lui-même se nomme le plus souvent «le petit Jules», un prénom affectueux que les autres n'utilisent pas (*IS*, V: 362). Le lecteur apprend aussi le vrai nom de Tringlot pendant le procès dont il se souvient. Il s'appelle en réalité Jean Rameau, un nom qu'il n'utilise jamais (*IS*, VI: 431). La présentation de tous ces noms et surnoms renvoyant au personnage principal augmentent l'«effet de vie». En plus, le lecteur apprend la plupart des étiquettes qui renvoient au personnage déjà au début du roman ce qui suggère un certain «traditionalisme» dans la présentation du personnage littéraire. Pourtant, la *Chronique* ne contient pas de descriptions de Tringlot ce qui n'est pas conforme aux règles appartenant à la présentation «classique» du personnage.

Le «sens» du personnage est en quelque sorte complété par la présentation du passé de celui-là, ajoutons, la présentation lacunaire: le passé de Tringlot est connu au lecteur uniquement grâce à celui-ci. Le lecteur a donc pour tâche de retrouver la logique dans les souvenirs et les pensées de Tringlot qui renvoient à son passé.

Ces bribes d'informations sur le passé du personnage ainsi que son imprévisibilité font naître aussi chez le lecteur «l'illusion d'autonomie» du personnage: il n'est pas un individu prévisible, mais il demeure incertain jusqu'à la fin du roman.

Le personnage principal de *L'Iris de Suse* devient ainsi un être vivant aux yeux du lecteur ce qui éveille aussi chez ce dernier l'engagement affectif, autrement dit, le «système de sympathie».

Celui-là peut être analysé, ce que nous avons déjà souligné, par le biais des trois codes qui agissent également dans le cas de *L'Iris de Suse*. Le premier d'entre eux, le **code narratif**, se base sur l'identification du lecteur à celui qui raconte l'histoire. Dans ce cas-là, le lecteur a affaire à un narrateur omniscient et neutre. Comme le souligne M.H. Marzougui¹⁵⁰, la narration dans *L'Iris de Suse* repose essentiellement sur les retours en arrière qui y sont présents dès le début du roman. Ce procédé est caractéristique du modèle traditionnel du roman en ce sens que l'explication des événements passés n'est pas donnée immédiatement mais s'étale sur tout le roman.

Nous avons déjà souligné la bipartition dans la présentation des événements: le «présent» de Tringlot est présenté par le narrateur, d'ailleurs tout comme les événements vécus par les autres personnages, tandis que son «passé» est raconté par lui-même¹⁵¹. Ainsi, le lecteur s'identifie tout d'abord au narrateur (l'identification narrative), comme celui qui possède le même niveau de savoir que lui-même. Ensuite, en lisant le récit sur le passé de Tringlot, il va s'identifier à celui-là. Ce type de narration facilite donc l'identification au personnage qui est dans ce cas-là en même temps le narrateur. Le lecteur obtient la possibilité de s'immiscer dans l'intimité du per

¹⁵⁰ M.H. Marzougui: *Le double récit dans «L'Iris de Suse»...*, p. 65.

¹⁵¹ Ibidem, p. 66.

sonnage, ce qui n'était pas le cas dans la plupart des romans déjà analysés.

La présentation de la vie intérieure de Tringlot facilite ensuite la création du **code affectif**, donc de la naissance du sentiment de sympathie envers le personnage. Comme nous savons, le savoir sur le personnage crée chez le lecteur l'illusion qu'il a affaire à une personne authentique. L'illusion est encore augmentée par l'usage du monologue rapporté, donc de la citation littérale des pensées du personnage. C'est aussi un trait particulier par rapport aux autres *Chroniques* où l'accès du lecteur à l'intimité du personnage est limité.

Le lien affectif entre le lecteur et le personnage est renforcé par le thème renvoyant également à l'intimité de ce dernier. Parmi les thèmes importants, il faut sans aucun doute mentionner le thème du mystère qui est lié avec Tringlot. Le lecteur apprend que le personnage s'enfuit, plus tard, il découvre qu'il avait volé de l'argent appartenant à sa bande et que les chefs de la bande le poursuivent. Toutefois, les circonstances de l'appartenance de Tringlot à la bande des voleurs ainsi que les circonstances dans lesquelles il avait volé cet argent ne sont pas claires. Tout ce que le lecteur sait, il l'apprend grâce aux pensées de Tringlot.

La situation du personnage principal est tellement difficile qu'il commence à se sentir en danger, il a peur. Le lecteur est conscient de ce sentiment car c'est justement la peur qui influence son comportement. En plus, le sentiment d'être en danger éveille chez Tringlot le besoin de sécurité : «Il était gourmand de sécurité», comme le décrit le narrateur (*IS*, VI : 428). Le fait que le narrateur met l'accent sur ce sentiment de Tringlot augmente d'une manière significative l'engagement affectif de la part du lecteur.

Finalement, le thème qui contribue également à la compréhension de Tringlot est celui de sa fascination pour l'Absente. C'est une femme qui l'attire et c'est grâce à elle qu'il se décide probablement à rendre de l'argent et à revenir à Quelte. Pourtant, le lecteur n'apprend pas beaucoup sur cette fascination, les sentiments de Tringlot restent mystérieux pour le lecteur. Il nous semble qu'on peut

parler dans ce cas-là du désir contrarié du personnage : Tringlot n'est pas psychologiquement transparent et ceci le rapproche des autres personnages des *Chroniques romanesques* précédentes. C'est donc encore une fois le personnage qui ne s'ouvre pas complètement devant le lecteur même si celui-là a l'accès à ses pensées. En ce sens, on peut classer Tringlot comme *l'individu*, donc ce personnage dans la construction duquel on peut remarquer le décalage entre l'«être» et le «faire», pourtant c'est un personnage qui n'est pas tellement proche au lecteur que la personne.

Dans le cas du **code culturel**, il n'est neutralisé ni par l'éloignement culturel ni par les conventions propres du genre, le lecteur peut donc juger le personnage à travers les valeurs extra-textuelles, à la base de sa propre axiologie. Ce qui n'est pas sans importance dans ce cas, c'est le passé du personnage. Pourtant, ses pensées qui démontrent au lecteur qu'il a affaire à une personne fragile et non sans scrupules ainsi que le comportement de Tringlot envers les autres, surtout envers Louiset, font que Tringlot n'est pas jugé négativement. P. Citron est d'avis que «c'est merveille qu'à travers tout cela, Giono ait réussi à créer chez le lecteur une affectueuse complicité avec un tel personnage»¹⁵².

La réception du personnage littéraire consiste également à le traiter comme une personne réelle qui possède son existence autonome. V. Jouve¹⁵³ parle dans ce cas-là de «l'illusion de vie», c'est-à-dire d'un mensonge qui est provoqué par le roman. Nous avons déjà parlé des éléments que V. Jouve appelle «l'onomastique et ses connotations référentielles», c'est-à-dire du mode de désignation du personnage, à propos de l'«être» du personnage et de sa réception herméneutique. Nous voulons uniquement souligner maintenant la présentation fragmentaire de la vie intérieure des personnages qui apparaissent dans les *Chroniques romanesques*. Bien sûr, ce degré de représentation change d'une chronique à l'autre et le lecteur à affaire aussi bien aux personnages dont le psychisme lui est

¹⁵² P. Citron: *Giono...*, p. 565.

¹⁵³ V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 109.

totale­ment inconnu (comme Langlois, M. Joseph) qu'aux per­son­na­ges qui décou­vrent un peu leur vie inté­rieure (comme Thérèse, Trin­glot et le Nar­rateur). Gé­né­ra­le­ment, l'accès du lec­teur aux pen­sées, sen­ti­ments et émo­tions de ces per­son­na­ges est limité ce que Giono obtient grâce à des pro­cé­dés dif­fé­rents, entre au­tres grâce à des straté­gies nar­ra­tives variées et à la pré­sen­ta­tion partielle de l'his­toire. Ceci fa­ci­lite en­suite la créa­tion de « l'illu­sion d'au­tonomie » : le lec­teur n'a pas l'im­pres­sion d'avoir affaire à un « être de pa­pier » mais à une per­sonne réelle et im­pré­vi­sible.

Quant au **code nar­ra­tif**, il dépend du choix de la nar­ra­tion qui appa­raît dans chaque *Chronique*. Tout d'abord il faut sou­ligner que le lec­teur s'iden­tifie plus ou moins fa­ci­le­ment à tous les nar­rateurs qui appa­raissent dans les romans que nous avons analysés.

Dans le cas d'*Un Roi sans di­ver­tisse­ment*, il s'agit de plusieurs nar­rateurs qui pré­sentent la vision partielle de l'his­toire, de leurs points de vue sub­jec­tifs. Le lec­teur ne s'iden­tifiera proba­ble­ment pas au per­son­nage prin­ci­pal puis­qu'il n'a pas d'accès à son psy­chisme. Dans le cas des *Âmes fortes*, l'iden­ti­fi­ca­tion nar­ra­to­riale concerne les deux nar­ra­trices qui sont en même temps des per­son­na­ges, mais cette iden­ti­fi­ca­tion va proba­ble­ment al­ter­ner selon la version des faits. La troi­sième *Chronique*, *Les Grands Chemins*, offre au lec­teur la pos­si­bi­lité de s'iden­tifier au nar­rateur qui est en même temps le per­son­nage prin­ci­pal, ainsi on peut parler de la coïn­ci­dence entre cette iden­ti­fi­ca­tion pri­maire avec l'iden­ti­fi­ca­tion au per­son­nage.

Par contre, dans le cas du *Moulin de Pologne*, le lec­teur va s'iden­tifier au nar­rateur qui est aussi le per­son­nage-foca­li­sa­teur, mais l'iden­ti­fi­ca­tion au per­son­nage sera quand même assez limitée vu la ma­nière de pré­sen­ter ce per­son­nage de l'« ex­té­rieur », comme c'était d'ail­leurs le cas de Langlois. Le nar­rateur d'*Ennemonde et autres carac­tères* est aussi le per­son­nage-foca­li­sa­teur donc l'iden­ti­fi­ca­tion du lec­teur peut être ici au­to­ma­tique. Cette iden­ti­fi­ca­tion pri­maire se chan­gera sans doute en iden­ti­fi­ca­tion se­con­daire puis­que le lec­teur pos­sède un grand sa­voir sur Ennemonde. Finalement, l'his­toire de Trin­glot dans *L'Iris de Suse* est pré­sen­tée par un nar­rateur neutre et om­ni­scient ce qui fa­ci­lite aussi l'iden­ti­fi­ca­tion du lec­teur.

Le «système de sympathie» est renforcée par l'apparition du **code affectif**: plus le lecteur sait sur un personnage et sa vie intérieure, plus il éprouve de sympathie envers lui. La présentation de la vie psychique des personnages dans les *Chroniques romanesques* est différenciée. Le lecteur a donc affaire à des personnages dont les pensées lui sont totalement obscures, comme dans le cas de Langlois ou de M. Joseph. D'autre part, il y a également des personnages dont le psychisme (les passions et besoins) est décrit de la manière plus ou moins détaillée, comme dans le cas de Thérèse, d'Ennemonde, du Narrateur et de Tringlot. Le romancier n'utilise pas de psycho-récit. Tout au contraire, la stratégie de l'écrivain consiste à présenter ses personnages par les «non-dits». A part les cas extrêmes, Langlois et M. Joseph, il utilise souvent des procédés brouillant une image exacte et univoque (le cas de Thérèse et du Contre). Même dans le cas de Tringlot qui est décrit par le narrateur omniscient et raconte lui-même certains faits de son passé, le lecteur a affaire à la vision partielle de ce personnage. On pourrait donc parler des limites dans l'accès à la vie des personnages en question.

Pourtant, ce qui diminue un peu ces lacunes, c'est l'apparition des thèmes qui facilitent l'engagement affectif de la part du lecteur, parmi eux: l'amour, l'amitié, le rêve, la souffrance et le crime. A cela s'ajoute que tous les personnages sont des porteurs du désir contrarié. Quant au classement de ces personnages, ils appartiennent soit à la catégorie des *individus*, soit à la catégorie des *personnes*. Le Narrateur est ici une exception puisqu'il peut être classé comme un *caractère* ce qui découle du marquage de cette *Chronique* au niveau du genre (roman de l'errance).

Enfin, aucune *Chronique* n'est marquée au niveau du genre d'une manière si significative que le **code culturel** soit neutralisé. Le lecteur pourrait donc juger les personnages grâce à son système de valeurs. Néanmoins, Giono présente souvent dans ses *Chroniques* un code axiologique particulier qui prédomine dans une société donnée et qui fait que le personnage, même s'il commet un crime, ne peut pas être jugé négativement puisque son entourage accepte son acte (tel est entre autres le cas d'Ennemonde). En plus, le jugement évaluatif basé sur la morale communément admise par des mortels or-

dinaires n'est pas toujours possible envers des êtres d'exceptions, tels des personnages des *Chroniques*. Ainsi, cet élément-là contribue à la création de l'image complexe des personnages gioniens. Outre cela, même si la présentation de leur vie intérieure n'est pas «classique» et ils demeurent souvent mystérieux, le lecteur s'engage affectivement dans leur histoire ce qui renforce l'effet de vie.

Le lu

Suivant le propos de V. Jouve¹⁵⁴, le troisième niveau de lecture renvoie à l'engagement inconscient du lecteur qui, grâce au personnage littéraire, peut revivre imaginativement une existence totalement différente de la sienne. L'analyse de ce procédé est possible grâce aux trois formes de la *libido*.

Passons maintenant à l'intrusion du lecteur dans l'intimité du personnage, autrement dit, «le voyeurisme»¹⁵⁵ qui fait partie de la **libido sciendi**. Dans la première *Chronique romanesque* le lecteur assiste à plusieurs scènes permettant l'observation du personnage à partir des scènes de travail jusqu'aux scènes criminelles. Ainsi, le lecteur assiste à la scène pendant laquelle les villageois avec Langlois en tête découvrent les cadavres cachés dans le hêtre ou bien la scène pendant laquelle l'officier regarde en cachette le portrait de M.V. chez la brodeuse et qui est en même temps observé par Saucisse. Toutefois, comme nous avons déjà constaté à propos du code affectif du *lisant*, le *lu* ne connaît pas non plus les pensées du capitaine.

Cependant, le roman contient également la description des scènes criminelles ou des scènes violentes, comme le spectacle du sang sur la neige pendant lequel «on voyait le suintement du sang réapparaître et dessiner comme les lettres d'un langage barbare, inconnu» (*Roi*, III: 463). La scène majeure est celle pendant laquelle Langlois poursuit et tue M.V. Même si le lecteur ne s'immisce pas dans

¹⁵⁴ Ibidem, p. 150.

¹⁵⁵ V. Jouve emprunte ce terme à Ph. Hamon; cf. Ph. Hamon: *Le personnel du roman. Le système des personnages dans «Les Rougon Macquart» d'Emile Zola*. Paris: Droz 1998, pp. 90—91.

les pensées du personnage principal, il participe à une scène particulière. En voilà un exemple :

Puis Langlois s'est avancé, pas à pas, jusqu'à être à trois pas en face de l'homme. Là, ils eurent l'air de se mettre d'accord, une fois de plus, l'homme et lui, sans paroles. Et, au moment où, vraiment, on n'allait plus pouvoir supporter d'être là, où l'on allait crier : « Alors, qu'est-ce que vous faites ? », il y eut une grosse détonation et l'homme tomba. Langlois lui avait tiré deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains, en même temps.

Roi, III : 504

Ainsi, le lecteur assiste à la scène du meurtre et c'est là qu'apparaît la possibilité du « voyeurisme ». On peut retrouver un certain parallélisme entre cette scène-là et la scène pendant laquelle Langlois tue le loup ce que décrit le fragment suivant :

Au milieu de cette paix qui nous a brusquement endormis, un fait nous éclaire sur l'importance de ce petit moment pendant lequel Langlois s'avance lentement pas à pas : c'est la légèreté aéronautique avec laquelle le fameux procureur royal fait traverser nos rangs à son ventre.

Nous voyons aussi que, devant les pattes croisées du loup, il y a le chien de Curnier, couché, mort, et que la neige est pleine de sang.

[...] Langlois s'avance ; le loup se dresse sur ses pattes. Ils sont face à face à cinq pas. Paix !

Le loup regarde le sang du chien sur la neige. Il a l'air aussi endormi que nous.

Langlois lui tira deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains ; en même temps.

Roi, III : 541

Ces deux événements sont en quelque sorte complétés par la description de la mort de Langlois à laquelle assiste le lecteur.

Le deuxième type de libido, *libido sentiendi*, permet au lecteur de « revivre » les événements qui l'auraient dégoûté dans la réalité¹⁵⁶.

¹⁵⁶ V. Jouve souligne que la réception du personnage-prétexte se fait à travers les deux pulsions de la vie humaine qu'il appelle *Eros* et *Thanatos*. Autrement dit, il s'agit de l'instinct de vie et la pulsion de mort ; cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 160.

Un Roi sans divertissement permet au *lu* d'assister aux scènes cruelles, aux scènes du meurtre et de la mort que nous avons déjà décrites plus haut. Ainsi, le lecteur peut revivre la libération de l'inhumain à travers la lecture et peut même éprouver une certaine fascination, tout d'abord, par l'image du sang sur la neige, puis, la fascination par l'observation d'un meurtre.

Par contre, il nous semble difficile de parler de la **libido dominandi**¹⁵⁷ dans le cas d'*Un Roi sans divertissement* et de son personnage principal car le lecteur n'a pas d'accès au psychisme du personnage, donc il n'est pas capable de s'imaginer dans le rôle de Langlois.

La deuxième *Chronique romanesque*, *Les Âmes fortes*, offre au lecteur plusieurs possibilités de s'immiscer dans l'intimité du personnage principal. Tout d'abord, quant à la **libido sciendi**, autrement dit, le «voyeurisme», grâce à la forme du roman, le lecteur peut participer au dialogue des femmes pendant la veillée funèbre, et puis, il peut s'introduire dans l'intimité de Thérèse en écoutant sa version des faits et les paroles du Contre. La description de la vie du personnage principal des *Âmes fortes* apporte plusieurs scènes dont les thèmes jouent sur la **libido sciendi** du lecteur, comme les scènes de la cruauté (entre autres les relations entre Firmin et sa femme, la férocité avec laquelle Thérèse et Firmin veulent obtenir de l'argent des Numance) ou même les scènes criminelles (la mort de Firmin).

La même thématique éveille aussi chez le lecteur la **libido sentiendi**, il peut donc «revivre» certaines scènes qu'il n'aurait pas pu vivre en réalité. C'est aussi la cruauté et la préméditation de Thérèse, le côté sombre de la nature humaine qui contribuent à l'existence de la **libido sentiendi**.

Finalement, le lecteur peut s'imaginer dans le rôle de Thérèse, ainsi la **libido dominandi** lui permet de revivre l'existence totale-

¹⁵⁷ Ce dernier type de libido qui entre en jeu dans l'analyse du personnage comme prétexte, renvoie au désir profond d'être, de se poser comme «moi». On peut parler dans ce cas-là de vivre une existence différente que l'on n'a pas eue. J. Maisonneuve: *Psycho-sociologie des affinités* (p. 441), cité par V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 164.

ment différente de la sienne, ce qui est possible grâce à la description des sentiments et des pensées de Thérèse. C'est avant tout la puissance de Thérèse qui peut attirer le lecteur et lui permettre de revivre ce sentiment de pouvoir et de domination.

La forme de la narration dans *Les Grands Chemins* facilite l'engagement inconscient du lecteur dans l'intimité du personnage. Cela est visible avant tout dans le cas de la **libido sciendi** car le lecteur assiste aux événements racontés par le Narrateur. Il assiste par exemple à la scène pendant laquelle le Narrateur fouille les poches de l'Artiste quand celui-ci dort. En plus, le lecteur s'introduit dans l'intimité du Narrateur pendant la poursuite et l'assassinat de l'Artiste, et, indirectement, il assiste à l'assassinat de la vieille Sophie par l'Artiste (rappelons que le Narrateur reconstruit cet événement).

Ces deux dernières situations peuvent éveiller aussi la **libido sentiendi** chez le lecteur qui non seulement assiste aux meurtres mais qui peut également « revivre » ces événements-là en apprenant les sentiments du personnage. Ainsi, encore une fois, le lecteur de la *Chronique* a l'occasion de s'immiscer dans l'intimité d'un personnage mystérieux chez lequel prédomine plutôt le côté sombre de la nature humaine. En ce sens, *Les Grands Chemins* s'inscrivent dans le modèle des *Chroniques romanesques*.

Finalement, la description de sa propre vie par le Narrateur lui-même peut éveiller chez le lecteur le désir de revivre une existence totalement différente de la sienne, ce qui provoque la création de la **libido dominandi**.

La construction du *Moulin de Pologne* ainsi que la manière de présenter le personnage n'empêchent pas l'engagement inconscient du lecteur. Tout d'abord, en ce qui concerne la **libido sciendi**, le lecteur a la possibilité de participer au voyeurisme au sens propre puisque le narrateur ainsi que les autres habitants de la ville font tout pour connaître la vie de M. Joseph. C'est pour cela qu'ils écoutent avec une grande curiosité la relation de sa femme de ménage car ainsi ils peuvent savoir quel est son appartement et quelles sont ses coutumes (*MP*, V: 639).

La deuxième scène qui est également significative est celle pendant laquelle le narrateur et, plus tard, M. de K. observent en ca-

chette ce qui se passe dans l'appartement de M. Joseph chez qui est arrivée Julie après le bal. Le lecteur assiste dont à ce voyeurisme.

La curiosité du lecteur est encore excitée par la construction du roman car le narrateur ne présente pas le personnage de la manière complète et le lecteur apprend avec intérêt chaque information concernant le personnage principal. Pourtant, probablement il ne s'identifie pas au narrateur et aux autres habitants de la ville mais plutôt à M. Joseph qui demeure toujours mystérieux car même si le narrateur et les autres habitants possèdent un assez grand savoir sur le personnage, leur comportement est démontré comme abominable, tandis que M. Joseph paraît être un homme digne de respect.

Par contre, il est plutôt difficile de démontrer la présence de la *libido sentiendi* pendant la lecture du *Moulin de Pologne* puisque cette *Chronique*, contrairement aux *Chroniques* précédentes, ne présente pas le côté sombre de la nature humaine. L'aspect mystérieux et inhumain apparaît plutôt avec le destin qui pèse sur les Coste et dans ce sens le *Moulin de Pologne* diffère significativement des autres *Chroniques*.

Enfin, on peut retrouver la *libido dominandi* dans la position de M. Joseph envers les autres puisque c'est un personnage dominant et puissant.

Il est cependant difficile de parler de l'identification inconsciente complète de la part du lecteur car c'est plutôt le destin qui joue dans ce roman le rôle principal et non pas un être humain.

Il semble que la manière de présenter le personnage principal d'*Ennemonde et autres caractères* facilite l'intrusion du lecteur dans l'intimité du personnage principal. Grâce au narrateur, le lecteur sait beaucoup sur Ennemonde, sa vie affective et ses passions, par contre, il ne participe pas par exemple à des scènes criminelles qui augmenteraient le « voyeurisme ». Ce n'est que par une allusion du narrateur que le lecteur apprend que les crimes ont eu lieu et la mort d'Honoré, la plus liée avec Ennemonde, reste inexploquée. Ce qui peut quand même contribuer à l'apparition de la *libido sciendi*, c'est la passion d'Ennemonde pour Clef-des-cœurs, pourtant la manière de décrire ce thème diminue en quelque sorte l'intrusion du lecteur dans l'intimité d'Ennemonde.

Le roman ne contient pas non plus la description des scènes qui pourraient dégoûter le lecteur dans la réalité, car les crimes ne sont jamais décrits, le lecteur apprend seulement qu'un personnage en question est mort. Comme c'était le cas de la *libido sciendi*, aussi dans le cas de la *libido sentiendi*, le seul thème qui puisse être traité comme agissant dans ce domaine-là est celui de la passion charnelle. Cependant, la manière de présenter ce thème ne contient pas d'éléments dégoûtants ou violents qui puissent faciliter chez le lecteur la découverte du côté sombre de la nature humaine. Bien sûr, Ennemonde est, comme les autres personnages des *Chroniques*, un personnage possédant un mystère, donc on peut parler dans son cas du côté sombre de la nature humaine, pourtant elle est présentée d'une telle manière que le lecteur la reçoit comme tout à fait ordinaire car son entourage la traite ainsi.

Contrairement aux cas précédents, la *libido dominandi* semble agir dans ce roman de la manière plus décisive. Ennemonde, «la vieille reine paralysée» qui succombe à ses passions et désirs, peut provoquer chez le lecteur la volonté de se poser comme un autre «moi», de revivre une autre existence. Les rapports entre le personnage et la *libido dominandi* agissent avant tout au niveau du familial (Ennemonde qui devient patronne à la maison et qui domine) et au niveau du privé (la passion d'Ennemonde).

Dans la partie consacrée à l'engagement affectif du lecteur, la dernière *Chronique romanesque* de Jean Giono, *L'Iris de Suse*, offre au lecteur plusieurs possibilités de s'immiscer dans l'intimité du personnage principal. Tout d'abord, le lecteur accompagne Tringlot pendant son travail pour la bande à travers les souvenirs de celui-ci ce qui peut être traité comme le «voyeurisme» et qui constitue un élément de la *libido sciendi*. Le lecteur est témoin de la scène pendant laquelle Tringlot regarde en cachette la Belle Marchande, donc c'est un voyeurisme de la part du lecteur qui regarde le personnage en train de regarder un autre personnage. La multitude des scènes criminelles auxquelles le lecteur assiste grâce aux souvenirs et pensées de Tringlot contribue aussi à la création de la *libido sciendi*.

Un double voyeurisme agit également dans la scène pendant laquelle le personnage regarde en cachette l'Absente à l'église, et grâce

au narrateur le lecteur devient celui qui regarde aussi Tringlot¹⁵⁸. C'est une scène importante puisqu'elle suggère la fascination de Tringlot pour cette femme. En plus, elle est construite apparemment sur l'analogie avec la scène d'*Un Roi sans divertissement*.

La profession du personnage principal de *L'Iris de Suse* contribue également à la création de la **libido sentiendi**, autrement dit à l'attachement du lecteur aux scènes violentes qui l'auraient dégoûté dans la réalité. Tel est entre autres le cas de la scène pendant laquelle Tringlot s'accuse lui-même d'avoir violé une femme pour ensuite nier cette accusation. Le lecteur ne sait pas si Tringlot est coupable, pourtant ce soupçon peut éveiller en lui la réflexion sur le côté sombre de la nature humaine.

Finalement, le dernier type de libido, la **libido dominandi**, semble agir également dans le cas de ce roman-là : le lecteur a l'occasion de se poser comme un autre « moi », donc de revivre imaginativement l'existence qu'il n'a pas eue, celle d'un voleur. Cette identification inconsciente est d'autant plus possible que le lecteur a l'accès à l'intimité du personnage.

La **libido sciendi**, consiste en quelque sorte dans l'intrusion du lecteur dans l'intimité du personnage. Dans le cas des *Chroniques romanesques*, le lecteur a la possibilité de s'immiscer dans l'intimité de presque tous les personnages. Ainsi, il observe Langlois qui regarde, fasciné, le sang couler sur la neige ou dévore des yeux l'ostensoir. En plus, dans *Un Roi sans divertissement*, le lecteur assiste aussi à des scènes cruelles ou criminelles, telle que l'assassinat de M.V. ou la battue au loup. Il s'agit donc du « voyeurisme ».

Ce dernier apparaît également dans *Les Âmes fortes* car le lecteur assiste à la veillée funèbre grâce au dialogue entre Thérèse et le Contre et il apprend beaucoup sur la vie de cette première. Il assiste aussi aux scènes cruelles ce qui augmente l'engagement affectif de sa part.

¹⁵⁸ J. Mény souligne qu'il y a du fétichisme chez Tringlot dans sa relation à l'image de l'Absente ce qui est visible particulièrement pendant la scène à l'église; cf. J. Mény : *Tringlot (se) fait du cinéma*. In : BUL 51, p. 102.

Il en est de même avec le Narrateur des *Grands Chemins* qui non seulement raconte tout ce qui se passe dans sa vie, mais permet également au lecteur de l'observer pendant la poursuite et l'assassinat de l'Artiste. Par contre, on ne peut pas parler du «voyeurisme» dans *Le Moulin de Pologne* car le lecteur n'assiste pas aux scènes qui puissent dévoiler l'intimité du personnage. Il est seulement témoin d'un voyeurisme au sens propre. Pourtant, le lecteur n'a pas d'accès à la vie intérieure du personnage et le roman ne contient pas de scènes violentes ou cruelles, ce qui rend impossible l'intrusion du lecteur dans l'intimité du personnage.

Le lecteur sait beaucoup sur la vie affective d'Ennemonde et sur ses sentiments, cependant tout cela se fait grâce au narrateur et non pas au personnage. En plus, même si le roman contient des événements que l'on peut traiter comme cruels (tel l'assassinat d'Honoré), le lecteur n'assiste pas à de telles scènes. Tout de même, la passion du personnage principal est très bien connue au lecteur et on peut parler dans ce cas-là du «voyeurisme».

Par contre, *L'Iris de Suse* contient beaucoup d'informations sur la vie intérieure de Tringlot aussi parce que c'est le personnage lui-même qui présente ses souvenirs et ses angoisses. En plus, le lecteur assiste à des scènes violentes.

Ainsi, dans la plupart des cas, le lecteur des *Chroniques* obtient la possibilité plus ou moins limitée de s'immiscer dans l'intimité des personnages. En plus, il connaît souvent, grâce à eux, le côté sombre de la nature humaine d'où la possibilité de «revivre» des événements cruels, violents et ceux qui l'auraient dégoûté dans la réalité. Ce phénomène incite donc l'apparition de la **libido sentiendi**. Une seule *Chronique* qui ne présente pas le côté sombre de la nature humaine est *Le Moulin de Pologne* dans laquelle il s'agit plutôt de démontrer le destin que d'esquisser de l'inhumain.

Dans le cadre de la **libido dominandi**, c'est-à-dire l'envie du lecteur de s'imaginer dans un rôle différent de celui qu'il accomplit dans sa vie quotidienne, les personnages gioniens permettent au *lu*, la part inconsciente du lecteur, de se poser comme un autre «moi» et se voir dans la peau de l'assassin (comme Langlois ou le Narra-

teur), du voleur (Tringlot) ou bien dans le rôle d'une femme amoureuse (Ennemonde).

L'analyse de la réception du personnage comme le prétexte confirme que Jean Giono dans ses *Chroniques* met l'accent sur l'homme, s'efforce de démontrer au lecteur sa complexité et parvient à l'engager ce dernier dans le jeu littéraire.

L'implication

La lecture ne peut pas être traitée uniquement comme un simple divertissement, mais, comme l'a constaté entre autres W. Iser¹⁵⁹, elle possède une force incontestable de structurer la personnalité du lecteur. Celui-ci, en imaginant le personnage, lui donne une partie de lui-même. Cette force du texte, appelée par V. Jouve «l'implication»¹⁶⁰, est possible grâce à la confiance que le lecteur a en narrateur. Celui-là peut l'influencer de sa part en utilisant les trois modalités: pouvoir, savoir et vouloir.

Premièrement, en se servant du pouvoir, le narrateur place le lecteur dans la position voulue, autrement dit, il utilise «la persuasion». Cela peut se faire grâce aux deux procédés: soit par «l'intimidation» (la technique la plus efficace: la présupposition), soit par «la pédagogie» (le lecteur déduit lui-même par exemple grâce aux personnages qui sont opposés¹⁶¹). Dans ces deux cas, le lecteur reçoit le personnage comme personnel.

Dans *Un Roi sans divertissement*, Giono utilise «la persuasion par la pédagogie» qui consiste à introduire les personnages dont les

¹⁵⁹ Cf. W. Iser: *L'acte de lecture — théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage» 1985, p. 241.

¹⁶⁰ V. Jouve: *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 195 et suiv.

¹⁶¹ V. Jouve fait recours à la typologie de W. Iser qui propose quatre façons de coordonner les perspectives du texte: la compensation, l'opposition, l'échelonnement et la succession. Pour l'analyse, cf. W. Iser: *L'acte de lecture...*, p. 90.

intérêts sont divergents¹⁶². Ainsi la présence de plusieurs personnages et de leurs points de vue (entre autres Saucisse, Procureur royal, Mme Tim) incitent le lecteur à se créer une image cohérente du personnage principal. Parmi les quatre moyens de coordonner les perspectives du texte selon W. Iser¹⁶³, l'auteur de la première *Chronique* semble utiliser « l'opposition », étant donné que les narrateurs successifs d'*Un Roi...* ajoutent des informations complémentaires, parfois contradictoires, qui servent à enseigner le lecteur sur le personnage principal.

Pour ce qui est de « la séduction du texte »¹⁶⁴, c'est-à-dire l'influence du lecteur par le narrateur grâce à son savoir, nous avons déjà analysé l'impossibilité de connaître le psychisme du personnage principal, donc même si le lecteur observe de l'extérieur la lutte de Langlois contre le divertissement qu'il trouve dans le meurtre, il ne serait pas tellement ému par la sympathie envers le capitaine. On ne peut donc pas parler de l'enrichissement affectif dans ce cas-là.

Si l'on analyse le roman par le biais de l'effet-prétexte et « tentation », cette fois-ci, le narrateur manipule le vouloir du lecteur. Celui-ci s'efforce de retrouver lui-même son passé et de revivre tout ce qui s'est déjà passé. La lecture d'*Un Roi...* pourrait donc aider le lecteur à se libérer de ses fascinations inconscientes éveillées lors de la description du sang sur la neige ou bien lors de la description du meurtre de M.V.

Dans *Les Âmes fortes* l'écrivain continue l'usage des moyens utilisés déjà dans *Un Roi sans divertissement*. Tout d'abord, quant à la réception du personnage comme *personnel*, le roman s'appuie sur « la persuasion par la pédagogie », autrement dit, c'est le lecteur lui-même qui doit formuler l'interprétation du récit et chercher la vérité dans l'histoire présentée. Il peut le faire grâce à « la coordi-

¹⁶² Pour la plus ample explication de ce terme, cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 208.

¹⁶³ W. Iser : *L'acte de lecture...*, p. 90.

¹⁶⁴ Dans ce cas-là, le lecteur oublie la présence du narrateur et croit que les personnages sont « vivants ». Il s'agit souvent des personnages qui souffrent ou bien qui incarnent des valeurs pathétiques; cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, pp. 211—213.

nation par opposition » qui consiste à présenter plusieurs points de vue ne permettant pas le choix de la part du lecteur d'une interprétation unique (la version de Thérèse et celle du Contre).

Il faut constater que, contrairement à *Un Roi sans divertissement*, *Les Âmes fortes* peuvent provoquer la participation compréhensive du lecteur grâce à la présentation de la vie intérieure du personnage principal. Ainsi le lecteur subirait un certain enrichissement affectif.

Finalement Thérèse, étant le personnage complexe qui représente le côté sombre de la nature humaine, permet au lecteur de revivre certains événements pénibles de son passé et se libérer (*catharsis*).

Les Grands Chemins est, comme nous l'avons déjà souligné, le roman de l'errance. Le narrateur-personnage principal raconte son errance, pourtant, il n'explique pas les raisons de son comportement. Ainsi le lecteur peut recevoir le personnage comme le « personnel » grâce à « la technique de la pédagogie », c'est-à-dire le lecteur doit déduire lui-même les mobiles du comportement du personnage principal. C'est donc au lecteur qu'appartient l'interprétation du récit¹⁶⁵. L'auteur invite le lecteur à interpréter lui-même le roman en utilisant « la technique de la coordination par compensation » car le lecteur a affaire à un personnage dont le point de vue prédomine et les autres personnages ne perturbent pas une perspective unique du récit.

Quant à « la séduction » du lecteur par le personnage ou plus précisément par *l'effet-personne*, Giono entraîne le lecteur, grâce à la narration à la première personne, à la participation compréhensive à la vie du Narrateur. Cela est possible car le lecteur est séduit par le personnage principal qu'il reçoit comme « vivant »¹⁶⁶ : il a accès aux pensées et émotions du Narrateur ce qui peut provoquer chez lui un enrichissement affectif.

¹⁶⁵ L. Ricatte constate que *Les Grands Chemins* peut rappeler le roman picaresque, mais que c'est avant tout un récit « moral », et qui constitue selon lui une nouvelle étape dans l'œuvre de Giono ; cf. L. Ricatte : *Notice des « Grands Chemins »...*, p. 1169.

¹⁶⁶ Comme le constate V. Jouve, « [s]usciter la sympathie du lecteur en jouant sur son savoir est une stratégie efficace ». Pour une plus ample description de ce processus, cf. V. Jouve : *L'effet-personnage dans le roman...*, p. 212.

Etant donné que le roman présente avant tout un autre modèle de vie que le modèle accepté par la société, quoique très attirant pour le lecteur qui a l'occasion de vivre tout ce qu'il ne peut pas éprouver dans sa propre vie, on peut parler aussi de « la tentation » du lecteur qui vit les événements présentés par le Narrateur.

Le *Moulin de Pologne* diffère des *Chroniques* précédentes en ce sens que l'auteur peut influencer le lecteur à travers son roman grâce à la technique de « l'intimidation », et non pas de « la pédagogie », qui consiste à imposer la vérité au lecteur. Ainsi le lecteur reçoit probablement le personnage comme *personnel* grâce à « la présupposition » et c'est le narrateur qui transmet la vérité sur le personnage au lecteur. Cette fois-ci le lecteur n'a pas affaire à différents points de vue, comme c'était le cas dans les *Chroniques précédentes*.

Passons à l'influence qu'effectue sur le lecteur le personnage perçu comme *personne* : il faut constater que M. Joseph peut provoquer un certain engagement affectif de la part du lecteur puisqu'il connaît ses sentiments. Pourtant, cet engagement n'est pas tellement grand car la vie intérieure et les pensées de ce personnage sont pour le lecteur inconnues.

Par contre, il nous semble que la lecture du *Moulin de Pologne* ne peut pas entraîner chez le lecteur la découverte d'un autre « moi », du côté sombre de la nature humaine puisque M. Joseph n'incarne pas ce type de personnage.

L'écrivain influence le lecteur d'*Ennemonde et autres caractères* en utilisant la technique de « la pédagogie » déjà présente dans les *Chroniques* précédentes : dans cette *Chronique* le lecteur n'obtient pas non plus d'analyse toute prête du personnage mais c'est à lui de formuler l'interprétation du récit ainsi que celle du personnage principal. La technique sur laquelle s'appuie dans ce roman l'écrivain est celle de « la compensation » — le lecteur lit l'histoire dans la perspective unique présentée par le personnage-focalisateur, ce qui renforce l'image d'Ennemonde.

Grâce à la présentation des passions et désirs du personnage principal, *Ennemonde et autres caractères* peut provoquer la participation compréhensive de la part du lecteur, comme c'était d'ailleurs le cas

des *Âmes fortes*. Ainsi le lecteur, qui a l'occasion de connaître les sentiments du personnage en question, subit probablement l'enrichissement affectif.

Comme nous l'avons déjà constaté à propos des trois *libido* dans le roman, même si Ennemonde appartient à la catégorie de personnages possédant un certain désir profond ou un mystère, la manière de la présenter ne fait pas penser au côté sombre de la nature humaine, comme c'était le cas entre autres d'*Un Roi sans divertissement* ou des *Âmes fortes*, et ainsi, ce qui en découle, le lecteur n'est pas capable de revivre certains éléments pénibles de son passé. Par contre, il peut s'imaginer dans le rôle d'Ennemonde en tant que personnage heureux grâce à son amour.

Le lecteur d'une œuvre littéraire subit une certaine influence de la part du narrateur. Tel est aussi le cas de *L'Iris de Suse*. Tout d'abord, en se servant du pouvoir, le narrateur place le lecteur dans la position voulue grâce à la « persuasion ». Comme dans la plupart des *Chroniques*, le lecteur est persuadé de la vérité de l'histoire présentée par le narrateur grâce à la « technique de la pédagogie », donc c'est lui-même qui doit la déduire. Il peut le faire car le texte est construit sur la « coordination par compensation ». Il s'agit donc d'un personnage principal dont le point de vue est complété par des personnages secondaires. Dans le cas de *L'Iris de Suse* c'est donc Tringlot, le protagoniste dont la manière de voir la réalité est confortée par Louiset. Celui-là comprend très bien le personnage principal et la relation entre les deux hommes peut faciliter la compréhension du texte.

Quant à la liaison entre *l'effet-personne* et « séduction », relation liée au fonctionnement du code affectif, force est de constater que le lecteur traite incontestablement le personnage principal de *L'Iris de Suse* comme un être vivant et, grâce à la connaissance de la vie intérieure de celui-là, il est sensibilisé et séduit par ce personnage. Tout cela peut faciliter la participation compréhensive du lecteur, qui, même s'il ne comprend pas tout ce qui est lié à Tringlot, éprouve quand même une certaine sympathie pour lui car il connaît ses faiblesses.

Finalement, pendant la lecture de *L'Iris de Suse*, le lecteur peut se libérer d'un traumatisme inconscient, de son passé en revivant les événements qui démontrent le côté sombre de la nature humaine. Ceci est possible grâce aux souvenirs de Tringlot ou grâce à sa fascination pour l'Absente qui n'est pas totalement expliquée dans le récit. Ainsi, le lecteur se détache des sentiments pénibles et revit un *catharsis*.

L'analyse de *l'implication*, c'est-à-dire de l'influence que l'œuvre romanesque a sur le lecteur, confirme tout ce que nous avons déjà indiqué. L'écrivain utilise dans la plupart des cas la « persuasion par la pédagogie » qui consiste à ne pas imposer au lecteur la vérité mais à l'encourager à déduire lui-même la portée idéologique du texte.

En plus, le lecteur des *Chroniques romanesques* est placé devant des perspectives du texte qui sont coordonnées soit par la « compensation » (*Les Grands Chemins*, *L'Iris de Suse*) — dans ce cas-là le lecteur a affaire à la présentation d'un point de vue qui est complété par les opinions des autres et c'est à lui de juger le personnage de la manière définitive; soit par l'« opposition » (*Un Roi sans divertissement*, *Les Âmes fortes*) — le lecteur obtient donc l'image du personnage qui n'est pas univoque.

L'engagement affectif du lecteur varie aussi selon la manière et le degré de présenter la vie intérieure du personnage dont nous avons déjà parlé dans la partie consacrée à l'analyse du code affectif. Soulignons seulement que grâce à l'engagement affectif le lecteur a la possibilité de s'enrichir et aussi de « revivre » des situations auxquelles il n'aurait sûrement pas participé dans la réalité.

Conclusion

Dans la perspective de nos remarques antérieures, nous pouvons constater que les personnages principaux des *Chroniques romanesques* de Jean Giono se distinguent par certains traits caractéristiques propres à ce cycle. L'analyse de «l'effet-personnage» dans les six *Chroniques* nous a permis d'observer certaines ressemblances dans la perception et la réception de ces personnages par le lecteur.

Ainsi, notre analyse a confirmé la présence significative du côté sombre de l'homme ce qui avait remplacé dans les *Chroniques* la mise en relief d'une liaison entre l'homme et la nature, caractéristique pour «la première manière». Nous avons aperçu que les personnages gioniens appartenant aux chroniques romanesques, ce sont dans la plupart des cas, des personnages qui représentent, selon la terminologie de V. Jouve, le désir contrarié dont la présence témoigne d'un mystère inhérent à chacun de ces personnages.

En plus, il ressort de la constatation précédente que tous les personnages, grâce notamment à la multitude des stratégies narratives novatrices que l'écrivain utilise dans ses *Chroniques*, sont présentés de manière fragmentaire. Jean Giono s'abstient donc de la description «classique» du personnage en procédant plutôt par le «non-dit».

Nous avons déjà mentionné l'importance de la narration. Force est de constater que, malgré leur diversité, les stratégies narratives se caractérisent avant tout par la forme orale et par la présentation lacunaire de l'histoire, ce qui contribue aussi à la présentation frag-

mentaire des personnages. Ainsi, bien que l'écrivain ait constaté lui-même qu'« on ne trouvera pas grande innovation dans ces ouvrages », il faut souligner la nouveauté dans la présentation de l'histoire par rapport à ses œuvres d'avant-guerre.

La présentation lacunaire des personnages est encore renforcée par le fait que Jean Giono joue souvent avec le lecteur en lui proposant tout d'abord de suivre un certain schéma pour ensuite le dérouter complètement. Ce type de stratégie, propre à presque toutes les *Chroniques romanesques*, sauf *Les Grands Chemins*, ne permet pas au lecteur de prévoir les actes et le comportement du personnage ce qui renforce ensuite son image lacunaire et fragmentaire. Ainsi le lecteur peut avoir l'impression qu'il a affaire non pas à un « être de papier », mais à une personne réelle, ce qui est possible grâce à l'« illusion d'autonomie ».

Toutefois, même si les personnages des *Chroniques romanesques* ne sont présentés que de manière fragmentaire, l'écrivain accorde beaucoup d'importance à la description de leur psychologie. Les personnages gioniens des « chroniques romanesques » sont largement individualisés. Pourtant, ce qui est caractéristique de tout le cycle, même si l'auteur met l'accent sur la psychologie de ses personnages (ce qu'a déjà souligné, entre autres, H. Godard), il procède plutôt par des « non-dits ». La vie intérieure des personnages n'est jamais démontrée grâce au psycho-récit, mais à l'aide du monologue narrativisé ou rapporté. Qui plus est, le romancier utilise toujours des personnages-évaluateurs, qui présentent le personnage en question de différents points de vue. Cette technique contribue à la richesse de l'image, mais empêche en même temps le jugement décisif du personnage. Il nous semble que c'est un trait caractéristique de toutes les *Chroniques romanesques* qui témoigne aussi de leur grande originalité.

Un autre trait qui lie toutes les *Chroniques* découle de l'analyse du code culturel. Bien que l'écrivain ait placé ses romans dans des endroits concrets (le « Sud imaginaire »), le lecteur est frappé par leur caractère omnitemporel. Il n'a pas besoin de faire recours à des informations complémentaires pour comprendre le récit. En plus, tous

les personnages analysés sont des « êtres d'exception », ce qui fait que leur jugement qui s'appuyerait sur une morale communément admise n'est pas possible. Les personnages gioniens des « chroniques romanesques » s'élèvent au-dessus du commun des mortels.

L'analyse des personnages en question nous a également permis d'observer une certaine évolution dans leur construction. La notion qui se lie incontestablement aux *Chroniques romanesques* est celle de divertissement compris au sens pascalien. Dans cette perspective on peut discerner un changement à partir de Langlois jusqu'à Tringlot. L'auteur parvient à démontrer une vraie évolution : les personnages successifs s'approchent de plus en plus de leur divertissement favori et finalement le personnage de *L'Iris de Suse* retrouve le bonheur complet.

L'écrivain ne suivait pas avec rigueur un schéma strict mais il changeait souvent de titres et projetait parfois des romans qu'il n'a jamais écrit. Toutefois, l'analyse des personnages romanesques nous a permis d'observer le caractère homogène de tout le cycle, ce dont témoigne avant tout l'évolution des personnages face au divertissement mentionné plus haut, mais également d'autres traits déjà analysés comme l'importance de la psychologie ou la présentation lacunaire des personnages.

Outre cela, il faut souligner la dimension intertextuelle des *Chroniques romanesques* dont nous avons relevé maintes traces pendant notre analyse. C'est l'influence de Faulkner qui semble la plus déterminante pour le renouvellement de la manière d'écrire de Giono après 1945, ce qui est le plus visible dans la technique des « non-dits » : l'écrivain ne donne pas d'explications superflues, mais il exige que le lecteur devine et interprète. Toutefois, il ne s'agit pas bien sûr d'une simple imitation, mais d'une inspiration qui a ensuite amené le romancier à élaborer sa propre technique.

En plus, même si le lecteur n'obtient pas beaucoup d'informations sur les personnages, la manière de les présenter fait naître quand même chez lui, dans la plupart des cas, un engagement affectif et l'identification avec le personnage. C'est aussi un trait particulier des *Chroniques romanesques* et qui témoigne de l'excellence

de la technique que l'écrivain utilise dans les romans en question. Jean Giono est capable de susciter l'intérêt et l'engagement du lecteur grâce au minimum d'informations et sans présenter le personnage de manière complète.

Les conclusions qui découlent de notre analyse témoignent, à notre avis, d'une grande originalité de l'œuvre gionienne qui, malgré des tendances à la mode, notamment du Nouveau Roman qu'il méprisait, a su construire sa propre manière de créer l'univers romanesque, loin du modèle classique. Il a ainsi créé le cycle qui se caractérise par la nouveauté non seulement par rapport à ses œuvres antérieures, mais aussi par rapport à l'écriture contemporaine, qui ne découle quand même pas de l'attachement à une théorie littéraire stricte, mais qui se fonde sur un grand talent de l'écrivain de Manosque.

Bibliographie

Les Chroniques romanesques analysées

- Un Roi sans divertissement.* In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 3. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1974.
- Les Âmes fortes.* In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 5. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1980.
- Les Grands Chemins.* In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 5. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1980.
- Le Moulin de Pologne.* In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 5. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1980.
- Ennemonde et autres caractères.* In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 6. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1983.
- L'Iris de Suse.* In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 6. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1983.

Biographies de Jean Giono, souvenirs sur l'écrivain

- Chonez Claudine: *Giono par lui-même*. Paris: Seuil 1970.
- Citron Pierre: *Giono 1895—1970*. Paris: Seuil 1990.

Ouvrages sur Jean Giono

- Durand Jean-François: *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 2000.

- Favre Yves-Alain: *Giono et l'art du récit*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur 1977.
- Godard Henri: *D'un Giono l'autre*. Paris: Gallimard 1995.
- Jarosz Krzysztof: *Jean Giono — alchimie du discours romanesque*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999.
- Laurichesse Jean-Yves: *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 1994.
- Le Gall Jacques: *Les incipit dans les romans de Jean Giono*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion 1996.

Recueils d'articles, études et communications sur Jean Giono

- Buletin de l'Association des Amis de Jean Giono. Numéros 1 (Printemps 1973) — 50 (Automne-Hiver 1998). [BUL]
- Chabot Jacques: «*Giono aujourd'hui*». In: *Actes du colloque international Jean-Giono d'Aix-en-Provence (10—13 juin 1981)*. Aix-en-Provence: Edisud 1982. [GA]
- Chabot Jacques: *Giono: L'Humeur belle*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 1992. [HB]
- Chabot Jacques: «*Les styles de Giono*» — *Actes du III^e colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence (7—10 juin 1989)*. Lille: Roman 20—50, Presses de l'Université de Lille III 1990. [ST]
- Clayton Alan J., réd.: «*Jean Giono imaginaire et écriture*». *Actes du colloque de Talloires (4, 5 et 6 juin 1984)*. Aix-en-Provence: Edisud 1985. [IE]
- Durand Jean-François, Laurichesse Jean-Yves, réd.: «*Giono dans sa culture*» — *Actes du colloque international de Perpignan et Montpellier (27, 28, 29 et 30 mars 2001)*. Montpellier: Presses Universitaires de Perpignan et Publications de l'Université de Montpellier III 2003. [GSC]
- «*Giono romancier*». *Actes du IV^e colloque international Jean Giono — Colloque du Centenaire*. T. 1—2. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 1999. [GR]
- Morzewski Christian, réd.: *Dossier critique: «Les Âmes fortes» de Jean Giono*. In: *Roman 20—50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. No 3 Juin 1987, Presses de l'Université de Lille III. [AF]
- Sacotte Mireille, réd.: «*Giono l'enchanteur*». *Colloque international de Paris Bibliothèque Nationale de France (2, 3 et 4 octobre 1995)*. Paris: Grasset 1996. [ENC]

Articles, études et communications sur l'œuvre de Jean Giono

- Arnaud Philippe: *La conduite du récit dans «Le Moulin de Pologne»*. In: ST.
- Arrouye Jean: *Les N mondes d'Ennemondes*. In: BUL 39.
- Barstad Guri: *«L'Iris de Suse» ou l'appel de l'autre*. In: GR.
- Bonhomme Béatrice: *Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XX^e siècle innovation dans «Un Roi sans divertissement»*. In: GR.
- Bonhomme Béatrice: *Entre le roman picaresque et le modèle de Don Quichotte, lecture de deux romans de Jean Giono: «Les Grands Chemins» et le «Hussard sur le toit»*. In: GSC.
- Brunel Dominique: *Entre nous soit dit... «L'Iris de Suse»*. In: BUL 35.
- Chabot Jacques: *Carnaval et banquet dans «Les Âmes fortes»*. In: BUL 14.
- Chabot Jacques: *Un roman à coulisses («Les Âmes fortes»)*. In: HB.
- Citron Pierre: *Notice d'«Ennemonde et autres caractères»*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 6. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1983.
- Citron Pierre: *Peut-on opposer les Chroniques et le cycle du Hussard?* In: BUL 21.
- Citron Pierre: *Sur «Un Roi sans divertissement»*. In: GA.
- Durand Jean-François: *Le thème de la distanciation ironique dans «Ennemonde»*. In: GR.
- Gardes-Tamine Joëlle: *La parole rapportée dans «Les Grands Chemins»*. In: ST.
- Ibanès Jacques: *La dérobade: Exposition du mensonge pluriel*. In: AF.
- Jarosz Krzysztof: *De Arcadia vera — essai de classification générique d'«Ennemonde et autres caractères»*. In: Aleksander Abłamowicz, réd.: *Effacement des genres littéraires dans la littérature française du XIX^e et du XX^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1992.
- Jasmin Claude-Guy: *L'invention du zéro*. In: GA.
- Kègle Christiane: *Présent de narration et instances énonciatives dans «Les Grands Chemins»*. In: GA.
- Landes Agnès: *L'enfer que c'était beau!* In: BUL 38.
- Laporte Nadine: *Entre ici et ailleurs. Poétique du chemin dans l'œuvre romanesque de Jean Giono. Réflexions autour d'un effet descriptif*. In: GR.
- Laporte Nadine: *Mémoire et cheminement chez Jean Giono: les raisons de la fiction*. In: BUL 49.
- Laurichesse Jean-Yves: *Un énorme éclaboussement d'or. Tentative de restitution d'un retable baroque*. In: ENC.
- Laurichesse Jean-Yves: *Variations narratives sur une histoire d'amour*. In: AF.

- Marzougui Mohamed Hedi: *Le double récit dans «L'Iris de Suse» de Giono*. In: BUL 25.
- Marzougui Mohamed Hedi: *Quelques réflexions sur le rapport personnages/narration dans «Un Roi sans divertissement»*. In: BUL 27.
- Mauberrret Noël: *La symbolique des échanges dans «Les Âmes fortes» de Jean Giono*. In: BUL 38.
- Mauberrret Noël: *Le Potlatch de Madame Numance*. In: BUL 22.
- Mauberrret Noël: *Monsieur Joseph, condotierre et conquistator dans «Le Moulin de Pologne»*. In: BUL 32.
- Mény Jacques: *Tringlot (se) fait du cinéma*. In: BUL 50.
- Mény Jacques: *Tringlot (se) fait du cinéma (fin)*. In: BUL 51.
- Miallet Janine: *Les trois héroïnes du «Moulin de Pologne»*. In: BUL 18.
- Miallet Janine et Lucien: *Notice du «Moulin de Pologne»*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 5. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1980.
- Neveux Marcel: *L'Espion et le Procureur*. In: IE.
- Neveux Marcel: *Thérèse et les destinées*. In: AF.
- Not André: *Artiste, roi, jésuite ou cavalier: le héros gionien face au sacrifice*. In: BUL 29.
- Not André: *Le style de la liturgie dans «Un Roi sans divertissement»*. In: ST.
- Palermo di Stefano Rosa M.: *Pirandello et Giono entre «Création» et «Narration»*. In: GR.
- Pierrot Jean: *La cruauté dans l'œuvre de Jean Giono*. In: GA.
- Planche Alice: *Les noms et le sens dans «L'Iris de Suse»*. In: BUL 35.
- Poïana Peter: *Temps et figuration dans «Le Moulin de Pologne»*. In: ST.
- Rannaud Christine: *Jeux d'Abymes dans «Les Grands Chemins»*. In: BUL 36.
- Ricard Georges: *Proverbes provençaux et locutions proverbiales provençales dans l'œuvre de Giono*. In: BUL 32.
- Ricatte Luce: *Notice de «L'Iris de Suse»*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 6. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1983.
- Ricatte Luce: *Notice de «Que ma joie demeure»*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 2. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1972.
- Ricatte Luce: *Notice des «Grands Chemins»*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 5. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1980.
- Ricatte Luce: *Notice d'«Un Roi sans divertissement»*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 3. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1974.

- Ricatte Robert: *La préface de 1962 aux «Chroniques romanesques» et le genre de la chronique*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 3. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1974.
- Ricatte Robert: *Notice des «Âmes fortes»*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 5. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1977.
- Ricatte Robert: *Préface aux «Œuvres romanesques complètes» de Jean Giono*. In: Jean Giono: *Œuvres romanesques complètes*. T. 1. Paris: Editions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1971.
- Ricatte Robert: *Styles et structures dans les deux dernières chroniques de Giono*. In: ST.
- Roussel Martine: *Fonction narrative de la couleur dans «Un Roi sans divertissement»*. In: BUL 57.
- Rubino Gianfranco: *Giono et Steinbeck: deux versions de l'errance*. In: GSC.
- Sacotte Mireille: *L'affaire Dominici, un avant-texte d'«Ennemonde»*. In: ENC.
- Stéphane Nelly: *Entre Femme et Loup. Les Âmes fortes*. In: BUL 5.
- Stéphane Nelly: *Le Mystère Langlois*. In: BUL 8.
- Turbet-Deloff Guy: *Quelques secrets du Moulin de Pologne*. In: BUL 5.
- Victor Lucien: *L'art du dialogue dans «Les Grands Chemins»*. In: ST.

Ouvrages d'intérêt général

- Barthes Roland et al.: *Poétique du récit*. Paris: Seuil, coll. «Points» 1977.
- Bochenek-Franczakowa Regina: *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples*. Kraków: Oficyna Wydawnicza ABRYS 1996.
- Cohn Doris: *La transparence intérieure — modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil 1981.
- Eco Umberto: *Lector in fabula*. Paris: Grasset 1985.
- Genette Gérard: *Figures III*. Paris: Seuil 1972.
- Glaudes Pierre, Reuter Yves: *Le personnage*. Paris: PUF 1998.
- Greimas Algirdas J.: *Sémantique structurale*. Paris: PUF, coll. «Formes sémiotiques» 1986.
- Hamon Philippe: *Du descriptif*. Paris: Hachette Supérieur 1993.
- Hamon Philippe: *Le personnel du roman. Le système des personnages dans «Les Rougon Macquart» d'Emile Zola*. Paris: Droz 1998.
- Hamon Philippe: *Texte et idéologie*. Paris: PUF 1984.
- Hamon Philippe: *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: Roland Barthes et al.: *Poétique du récit*. Paris: Seuil 1977.
- Iser Wolfgang: *L'acte de lecture — théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage» 1985.

-
- Jauss Hans Robert: *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard 1978.
- Jouve Vincent: *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF 1998.
- Kristeva Julia: *Séméiotikè*. Paris: Seuil 1969.
- Mauriac François: *Le Romancier et ses personnages*. In: Idem: *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*. T. 2. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1978.
- Miraux Jean-Philippe: *Le personnage de roman*. Paris: Nathan 1997.
- Pavel Thomas: *Univers de la fiction*. Paris: Seuil 1988.
- Picard Michel: *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit 1986.
- Picard Michel: *Littérature/lecture/jeu*. In: *La lecture littéraire. Colloque de Reims*. Paris: Clancier-Guénaud 1987.
- Problèmes de linguistique générale*. T. 2. Paris: Gallimard 1974.
- Propp Vladimir: *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, coll. «Points» 1970.
- Todorov Tzvetan: *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, coll. «Tel Quel» 1965.
- Zeraffa Michel: *Personne et personnage*. Paris: Editions Klincksieck 1971.

Joanna Warmuzińska-Rogóż

Od Langlois do Tringlota „L'effet-personnage” w *Kronikach powieściowych* Jeana Giono

Streszczenie

Przedmiotem monografii jest analiza i próba klasyfikacji postaci występujących w wybranych *Kronikach powieściowych* Jeana Giono. Za model teoretyczny posłużył sformułowany przez V. Jouve'a schemat oparty na analizie odbioru postaci przez czytelnika („l'effet-personnage”).

We wstępie wskazano cele badawcze pracy oraz zamieszczono opis modelu analizy postaci literackiej na tle historii badań tego zagadnienia.

W pierwszym rozdziale przedstawiono krótkie omówienie twórczości pisarza ze szczególnym uwzględnieniem charakterystyki *Kronik powieściowych* jako gatunku oraz określeniem miejsca, jakie zajmują one w powieściopisarstwie Jeana Giono oraz w historii powieści XX wieku.

Drugi rozdział zawiera szczegółową analizę głównych postaci wybranych dzieł: Langlois, Teresy, Narratora, M. Josepha, Ennemonde i Tringlota. W analizie uwzględniono sposób, w jaki czytelnik postrzega postać literacką (*la perception*), odbiór postaci przez czytelnika (*la réception*) oraz wpływ, jaki autor wywiera na czytelnika za pośrednictwem swej postaci (*l'implication*). Wyróżniono trzy poziomy lektury, na których postać odbierana jest jako: *lectant jouant* (czytelnik skupiający uwagę na przewidywaniu dalszego ciągu historii), *lectant interprétant* (analiza hermeneutyczna postaci), *lisant* (czytelnik postrzegający postać literacką jako istniejącą w rzeczywistości) oraz *lu* (czytelnik przeżywający dzięki lekturze sytuację, których nie mógłby przeżyć w rzeczywistości).

Analiza „l'effet-personnage” w *Kronikach powieściowych* wykazała obecność pewnych cech charakterystycznych. Postacie przedstawione są jedynie fragmentarycznie, co odbiega od „klasycznego”, w rozumieniu Ph. Hamona, modelu opisu postaci literackiej. Ich konstrukcja oparta jest programowo na niedopowiedzeniach, a zadanie czytelnika polega na interpretacji poczynąń bohaterów. Fragmentaryczne przedstawienie postaci jest dodatkowo spotęgowane ustnym charakterem narracji *Kronik...* oraz prezentacją relacjonowanej historii z różnych, subiektywnych punktów widzenia.

Mimo że postacie Gionowskie nie zostały stworzone według modelu „klasycznego”, czyli zakładającego obecność jak najdokładniejszego opisu bohaterów, pisarz przywiązuje dużą wagę do prezentacji ich psychologii, której obraz często wyłania się w punkcie przecięcia różnych punktów widzenia postaci drugoplanowych pełniących funkcję „personnages-évaluateurs” — postaci oceniających.

Analiza „l'effet-personnage” pozwoliła także na wykazanie ewolucji postaci. Opiera się ona na poszukiwaniu przez bohaterów rozrywki (*divertissement*) w sensie pascalskim, ale pojmowanej w ujęciu ateistycznym jako czynności mającej odwrócić uwagę od nudy i beznadziei ludzkiej egzystencji. Można zaobserwować ewolucję, poczynawszy od Langlois, bohatera *Un Roi sans divertissement*, który przerażony swą fascynacją widokiem krwi i okrucieństwem wybiera jedyne możliwe rozwiązanie, czyli samobójstwo, aż po Tringlota, bohatera ostatniej *Kroniki*, który odnajduje szczęście w miłości do autystycznej postaci Nieobecnej (*l'Absente*).

Analiza postaci występujących w *Kronikach powieściowych* pozwoliła na wykazanie spójności dzieła Jeana Giono, mimo że pisarz nie tworzył na podstawie sformułowanego wcześniej schematu. Uwidoczniła jednocześnie wpływ, jaki na pisarza z Manosque wywarł W. Faulkner, a zwłaszcza jego technika opierająca się na niedopowiedzeniach. Pamiętać przy tym należy, iż twórczość Giono daleka jest od powielania utartych schematów, pisarz tworzy bowiem własny, oryginalny styl i tym samym znacząco wpisuje się w ewolucję powieści XX wieku.

Joanna Warmuzińska-Rogóż

From Langlois to Tringlot “L’effet-personnage” in *Chroniques romanesques* by Jean Giono

S u m m a r y

The subject-matter of this monographic work is the analysis and attempt to classify the characters in selected *Chroniques romanesques* by Jean Giono. What served as a theoretical model was a scheme formulated by V. Jouve based on the analysis of the reception of the character by the reader (“l’effet-personnage”).

The introduction contains the information on the research aims of the work in question, as well as a description of the model of the analysis of a literary character in the light of the history of the studies researching the very phenomenon.

Chapter I includes a short presentation of writer’s works, an emphasis being put on the characteristic of *Chroniques romanesques* as a genre, as well as the role it plays in Jean Giono’s novel writings, and in the history of the 20th century novel.

The second chapter comprises a detailed analysis of the main characters from selected works: Langlois, Thérèse, le Narrateur, M. Joseph, Ennemonde and Tringlot. The analysis covered the way the reader perceives the literary character (*la perception*), the reception of the character by the reader (*la réception*), and the influence the author exerts on the reader by means of his/her character (*l’implication*). Three levels of reading were distinguished. Based on them, the character is perceived as *lectant jouant* (the reader pays his/her attention to predictions concerning a further course of events), *lectant interprétant* (a hermeneutic analysis of the character), *lisant* (the reader perceives the character as existing in reality), and *lu* (the reader experiences the situations which he/she would not be able to face in reality).

The “l’effet-personnage” analysis in *Chroniques romanesques* indicated the presence of some characteristic features. The characters are presented merely in a fragmentary way, which, according to Ph. Hamon, differs from a model of the analysis of a literary character. Their construction is conventionally based on understatements, and it is the reader’s task to interpret the characters’

actions. A fragmentary presentation of characters is additionally escalated by means of an oral nature of narration of *Chroniques...*, as well as a presentation of the story reported from different and subjective points of view.

Despite the fact that Giono's characters were not created according to a classic model, i.e. assuming the most detailed description of characters, the writer pays a lot of attention to the presentation of their psychology, the image of which often emerge at an intersection of different points of view concerning the supporting characters performing the function of "personnages-évaluateurs" — the evaluating characters.

Also, the "l'effet-personnage" analysis allowed for a demonstration of the character evolution. It is based on the characters' search of entertainment (*divertissement*) in a Pascal's sense, but interpreted from an atheistic perspective as the action to divert someone's attention from boredom and hopelessness of the human existence. One can observe the evolution, starting from Langlois, the character from *Un Roi sans divertissement*, who, scared by his fascination with the sight of blood and cruelty, chooses the only possible solution, i.e. suicide, to Tringlot, the character from the last *Chronique*, who finds happiness in love to an autistic Absent character (l'Absente).

The analysis of characters playing in *Chroniques romanesques* allowed for a demonstration of the coherence of Jean Giono's work despite the fact that the writer did not create it according to the previously-formulated scheme. At the same time, it highlighted the influence W. Faulkner had on the writer from Manosque, especially his method consisting in understatements. Though one should remember that Giono's writings are far from repeating fixed schemes as the writer creates his own original style and, thus, significantly inscribes into the evolution of the 20th century novel.

Redakcja
Barbara Malska

Projekt okładki
Małgorzata Pleśniar

Redakcja techniczna
Barbara Arenhövel

Korekta
Agnieszka Plutecka

Copyright © 2009 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1772-4

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,5. Ark. wyd. 14,0. Przekazano do łamania we wrześniu 2008 r. Podpisano do druku w marcu 2009 r. Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 21 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



